P II 507 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 44
1997

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Directorul publicaţiei: ION ZAMFIRESCU

Comitetul consultativ: LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam), GEORGE BANU (Paris), OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMANSA-LILIANA FIRCA, MIHNEA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, COSTIN MIEREANU (Paris), TITUS MOISESCU, REMUS NICULESCU, ŞTEFAN NICULESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Comitetul de redacţie: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (redactor-şef), MANUELA CERNAT, GHEORGHE FIRCA, DANIELA GHEORGHE, DANIEL SUCEAVA

Secretar de redacţie: DANIELA ARŢĂREANU

APARE O DATĂ PE AN

©, 1998, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, Bucureşti, România,
C.P. 5–42, Tel. (401) 411 9008
Tel/Fax (401) 410 3983

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PI 507 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 44 1997

SUMAR

ION TOBOŞARU, Omagiu profesorului Ion Zamfirescu ... 3

GHEORGHE C. IONESCU, Filotei Monahul de la Cozia (secolele al XIV-lea şi al XV-lea). *Pripelele* după Polieleu ... 5

ŞTEFAN FIRCA, Relaţia muzică – text în liedul „Şi dacă ramuri bat în geam" de George Dima (150 de ani de la naşterea compozitorului) ... 33

DANIELA GHEORGHE, Orientări în comedia românească din prima jumătate a secolului al XX-lea ... 39

ION TOBOŞARU, W. Shakespeare, „Romeo şi Julieta" în două exegeze scenice – deceniile 5 şi 9 ale secolului al XX-lea ... 51

DUMITRU OLĂRESCU (Chişinău), Fond ideatic şi expresie cinematografică la Vlad Ioviţă ... 53

BICENTENARUL NAŞTERII LUI ANTON PANN

THEODOR GRIGORIU, Anton Pann şi ispita românească ... 65

SEBASTIAN BARBU-BUCUR, Curentul de afirmare naţională a muzicii psaltice. Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu ... 69

VASILE VASILE, Macarie Ieromonahul şi Anton Pann. Două destine diferite pe un drum comun ... 73

CONSTANTIN CATRINA, Reforma hrisantică şi receptarea ei în spaţiul religios şi cultural din Şcheii Braşovului ... 79

ALEXIE AL. BUZEREA, Manuscrisele psaltice ale lui Anton Pann ... 83

SORINA GOIA, Anton Pann – între sacru şi profan ... 89

EMILIA COMIŞEL, Anton Pann folclorist ... 93

RECENZII

TITUS MOISESCU, *Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc* (Gheorghe C. Ionescu) 99

ION VARTIC, *Ibsen şi „teatrul invizibil"* (Corina Gugu) ... 101

* * * *Semnal teatral* (Corina Gugu) ... 102

* * * *Arta* (Chişinău) (Corina Gugu) ... 103

IN MEMORIAM FLORIAN POTRA (Olteea Vasilescu) ... 105

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 1–106, BUCUREŞTI, 1997

PDIA

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

ai. 959

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OMAGIU PROFESORULUI ION ZAMFIRESCU

LAUDA ZENITULUI

În arta cuvântului scris şi a celui rostit, topite în sensibile şi temeinice investigaţii teatrologice, meditaţia istorică, filosofică, culturală, critică şi estetică a profesorului Ion Zamfirescu se încheagă în pluriforme demersuri originale, ce prind în focarul lor evoluţia teatrului lumilor, mentalitatea timpului, efervescenţa ideilor, paralele şi confluenţe culturale, judecăţi de valoare durabile, sedimentări elaborate expresiv şi iviri spontane, certitudini şi îndoieli, interogaţii neliniştitoare şi răspunderi plurale, nobleţea unui spirit cartezian şi simultan vibraţie patetică seducătoare.

Opera istoriografică şi critică a lui Ion Zamfirescu poartă pecetea erudiţiei şi tristeţea nostalgică a demiurgiei râvnitoare spre aspiraţii integratoare, renascentiste. Istoria şi contemporaneitatea teatrului, teoria, critica şi estetica poeziei literaturii dramatice alcătuiesc landul moral şi fântânile genezelor culturale, cerul zămislirii ideilor, şi roditoarelor opţiuni ideatice, congruente cu ascensiunea mentalităţii timpului împresurător. Viziunea despre teatru, raţionalistă şi democratică întru spirit neoclasic, remodelată în relevante sinteze enciclopedice, devine viziunea unui erudit confratern cu contemporaneitatea, pe care Ion Zamfirescu o esenţializează în caratele conceptelor dialecticii moderne, superioare.

Om al timpului şi al societăţii, participant la complexul înnoirilor, Ion Zamfirescu face parte din familia marilor intelectuali democraţi care au parcurs istoria modernităţii şi contemporaneitatea ei solară.

Din multiplele ipostaze pe care le germinează spiritul lui Ion Zamfirescu, cea a *Profesorului* rămâne fixată pe retina timpului moral. Sacerdoţiul catedrei l-a însoţit timp de şapte decenii şi astăzi toga purpurie a magistrului prinde culorile zenitului torid. Profesorul ascultă cu generozitate şi sancţionează cu nobleţe, oferindu-ne înaltă pildă morală în lecţii de universal orizont despre cultură şi viaţă şi despre rosturile lor multiple în roditoare deveniri. Grav şi solemn, curtenitor şi cordial, jovial şi cumpătat, marcat de o rară disponibilitate sufletească, profesorul Ion Zamfirescu exprimă şi radiază căldură, încredere, certitudine, echilibru şi cathartică armonie.

Omul poartă şi duce cu el o zestre de românească umanitate.

Din plutirea omeniei şi ale apelor iubirii se ivesc pe suprafeţe lucii nuferii conştiinţei sale imaculate. Demnitatea diurnă a profesorului şi toleranţa inimii, plurivalenţa sensibilităţii, laolaltă alcătuiesc liniile posibile ale fizionomiei sale morale.

Poate că din fântânile inepuizabilei sale omenii izvorăsc râurile culturii şi cultul consacrat valorilor autentice. Valoarea, în sensurile integrale ale conceptului, domină personalitatea lui Ion Zamfirescu, temperamentul de magnificenţă al pontifului.

Exegezele istorice şi teatrologice ale lui Ion Zamfirescu sunt modele clasice şi izvoare de continuitate. Se încheagă scrisul profesorului într-o operă gravă, exponenţială, în articulaţii ivite din fildeşul şi marmora cugetării româneşti în sfera culturii umanităţii.

Omul şi opera pătrund antum în clasicitatea istoriei.

Profesorul Ion Zamfirescu păşeşte în grădinile nonagenarilor, străjuite de Akademos. Fie ca în ele tinereţea lui să rodească crinii spiritului sub streaşina azurului continuu.

ION TOBOŞARU

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 3–5, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FILOTEI MONAHUL DE LA COZIA (SECOLELE AL XIV-LEA – AL XV-LEA). *PRIPELELE* DUPĂ POLIELEU

de GHEORGHE C. IONESCU

Despre Filotei Monahul de la Cozia – imnograf, melurg – fost logofăt, sub numele de Filos*, în divanul Ţării Româneşti în timpul domniei lui Mircea cel Bătrân (1386–1418), autor al *pripelelor* ce se cântă la utrenie după polieleu la anumite sărbători ale anului nu s-a ştiut aproape nimic până spre sfârşitul secolului trecut, numele său rămânând pierdut în foile îngălbenite ale vechilor manuscrise (secolele XV–XVI) sau în cărţile de ritual tipărite mai apoi ce conţineau, alături de alte cântări liturgice, şi *pripelele* sale.

Cel care aduce în atenţie numele şi opera lui Filotei Monahul este episcopul Melchisedec al Romanului care, într-o lungă însemnare scrisă pe două pagini ataşate în faţa unui manuscris slavonesc din secolul al XVII-lea, cumpărat în anul 1889 de la un anticariat din Iaşi, ne relatează primele amănunte despre personalitatea sa, despre perioada şi împrejurările în care îşi redactează *pripelele*, precum şi cadrul religios în care acestea sunt oficiate. De acest manuscris, care, între timp, intrase în posesia compozitorului Gavriil Musicescu[1], precum şi de însemnările lui Melchisedec, s-a folosit, zece ani mai târziu, slavistul rus A. I. Iaţimirskii, care face un studiu aprofundat asupra vieţii şi operei lui Filotei, plasându-l în anii de domnie ai lui Mircea cel Bătrân, concluzie la care ajunge – asemeni episcopului Melchisedec –, prin eliminarea cu argumente judicios motivate a celorlalţi doi voievozi cu numele de Mircea care au domnit în Ţara Românească în secolele XV–XVI: Mircea, fiul lui Vlad Dracul, şi Mircea Ciobanul. Desigur, contribuţia lui Iaţimirskii la profilarea personalităţii lui Filotei Monahul, determinată de studiul operei sale înscrisă în manuscrisele slavoneşti, „este preţioasă, dar primul descoperitor al monahului Filotei şi al imnurilor alcătuite de el este negreşit Melchisedec"[2].

Filotei Monahul de la Cozia trăieşte şi-şi desfăşoară activitatea în jumătatea a doua a secolului al XIV-lea şi prima jumătate a secolului următor. Se numea Filos, grec de origine, stabilit în Ţara Românească unde îndeplineşte funcţia de logofăt în divanul domnitorului Mircea cel Bătrân, numele său, Filos, fiind menţionat o singură dată în documentele oficiale ale divanului în 8 ianuarie 1392, când semnează în calitate de martor alături de Gradislav, starețul mănăstirii Cozia şi de cei doi mitropoliţi ai ţării, Antim şi Atanasie, hrisovul prin care Mircea cel Bătrân „dăruieşte" în stăpânire deplină satele Cireaşov, Poroinița, Lucevăţ şi altele mănăstirii Cozia, ctitoria sa, unde va fi şi înmormântat în 1418.

La acea dată, 8 ianuarie 1392, Filos, cel care redactează actul oficial, nu mai era însă logofăt, părăsind logofeţia pentru a intra în monahism, mai întâi ca frate de ascultare şi apoi ca monah, moment din viaţa sa discutat contradictoriu de principalii săi biografi. Se presupune astfel, că hotărârea lui Mircea cel Bătrân de a dărui satele respective mănăstirii Cozia fusese decisă cu oarecare timp înainte, când Filos se găsea în slujba curţii domneşti, redactarea şi semnarea actului având loc mai târziu, atunci când Filos se găsea la Cozia unde-şi efectua ucenicia ca frate, premergătoare îmbrăcării hainei monahale. De altfel, formula mărturiei lui Filos din actul respectiv: „Filos, pe atunci logofăt mărturisesc, a scris", confirmă acest fapt[3].

* Persoana logofătului este documentată (cf. N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV–XVII)*, Buc., 1971, p. 21: *Filos (Pilea?)*, grec. *Log. 1392 ian. 8, 1418 iun. 22* (acelaşi?) (alternează cu Baldovin). Călugărit apoi sub numele de Filotei, a fost autorul unor *pripeale*.

[1] Manuscrisul se găseşte astăzi în Biblioteca Academiei Române din Bucureşti, cota *Ms.sl.724*.

[2] S. Teodor (Tit Simedrea), *Filotei Monahul de la Cozia imnograf român*, în MO, Craiova, an. VI (1954), nr. 1–3, (ian. – mart.), p. 29.

[3] *Ibidem*, p. 30.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 5–33, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Cozia, unde se stabileşte ca monah, fostul logofăt domnesc Filos primeşte, conform uzanţelor călugăreşti, numele de Filotei. Sub acest nume, „Kyr Filotei Monahul de la Cozia, fost logofăt al lui Mircea Voievod", va apărea frecvent în titulatura imnelor liturgice ce-i aparţin (text şi muzică), cunoscute sub denumirea de „ *pripele* " sau „ *pripeale* ".

Sunt puţinele date de care dispunem în ce priveşte viaţa şi opera acestui modest (aproape necunoscut) literat şi muzician, cel care prin creaţia sa se impune în primele rânduri ale făuritorilor de imnuri liturgice alături de Niceta de Remesiana (secolele IV–V), de Evstatie Protopsaltul (secolele XV–XVI) şi de Iovaşcu (Giobaşcu) Vlahul (secolul al XVII-lea) îmbogăţind cultul religios cu cântări originale, în circulaţie până în zilele noastre[4].

Vorbind despre Filotei Monahul, Emil Turdeanu îl caracterizează ca pe o personalitate distinctă, „un logofăt al ţării, fost călugăr şi devenit scriitor bisericesc", prezenţa sa în viaţa spirituală românească reprezentând „un plăcut episod al istoriei culturale valahe în timpul domniei lui Mircea I"[5], în timp ce Al. Piru îl socoteşte întemeietor al literaturii religioase româneşti de limbă slavonă (secolul al XV-lea), *pripelele* sale fiind considerate ca primele manifestări literare cunoscute în spaţiul cultural autohton[6]. Deosebit de elogioase şi convingătoare în acelaşi timp sunt aprecierile eminentului teolog Tit Simedrea, Mitropolitul Bucovinei în perioada anilor 1940–1945 care, în baza unor minuţioase cercetări de arhivă (documente, manuscrise etc.) dăruindu-se în întregime eroului său, a reuşit să ne ofere în studiile publicate pe această temă imaginea personalităţii, sub toate aspectele, a lui Filotei Monahul, nume de referinţă în cultura românească tradiţională, în istoria bisericii, a literaturii şi a muzicii psaltice româneşti[7].

Pripelele făcute de Filotei Monahul, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân, sunt nişte mici tropare care se cântă cu stihuri alese din psalmii întocmiţi de Nichifor Vlemmidis la polieleul sărbătorilor domneşti ale Maicii Domnului şi ale sfinţilor cuvioşi şi mucenici mai însemnaţi[8]. Este definiţia pe care Tit Simedrea, principalul biograf al lui Filotei Monahul de la Cozia, o dă *pripelelor* sale. O definiţie completă, clară, care, spre deosebire de altele, cuprinde în sfera sa toate elementele caracteristice respectivelor imnuri liturgice.

Să vedem dar istoricul acestor *pripele:*

La început, până în secolul al XIII-lea, polieleul (πολυέλεος = „cu multă milă") era alcătuit din cei doi psalmi aliluiari (psalmul 134 „Robii Domnului" şi psalmul 135 „Mărturisiţi-vă Domnului că e bun, că în veac este mila Lui"), stihurile acestora cântându-se alternativ la cele două strane încheiate cu *„pripeala"* Aliluia, după care venea doxologia mică şi încă de trei ori „pripeala" Aliluia. În acest fel se cânta polieleul la principalele sărbători de peste an, între psalmii polieleului şi sărbătorile respective nefiind practic nici o legătură, motiv pentru care Nichifor Vlemmidis (1197–1272)[9] alcătuieşte pentru fiecare din sărbătorile cu polieleu câte un grupaj de stihuri selecţionate din psalmii biblici care să reflecte, pe cât posibil, tematica (adresa) sărbătorilor în speţă. Găsindu-şi utilitatea, psalmii aleşi au pătruns în serviciul cultului religios, mai întâi la greci şi apoi la celelalte popoare ortodoxe, difuzându-se prin manuscrise şi tipărituri, cea mai veche menţiune privind prezenţa lor în Ţările Române fiind *Ms. slavon 215* din Biblioteca Academiei Române, scris în secolul al XV-lea. Numărul psalmilor izbrani alcătuiţi de Nichifor Vlemmidis a fost de 20, cifră care s-a modificat treptat prin intervenţia altor creatori anonimi ajungându-se astăzi, aşa cum ne demonstrează *Psaltirea* tipărită la Sibiu în anul 1995, la cifra de 26, fiecare psalm cu câte 6 stihuri. Şi pentru că simbioza acestor

[4] Octavian-Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1973, p. 163.

[5] Emil Turdeanu, *Les premiers écrivains religieux en Valachie: L'hégoumène Nicodème de Tismana et le moine Philothée*, în „Revue des Études Roumaines", II, Paris, 1954, p. 136.

[6] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, Bucureşti, 1977, p. 15.

[7] S. Teodor (Tit Simedrea), *op. cit.*, p. 20–35; idem, *Pripelele monahului Filoteiu de la Cozia*, în MO, Craiova, an. VI (1954), nr. 4–6 (april. iun.), p. 177–190; Tit Simedrea, *Filoteiu Monahul de la Cozia. Data, locul şi limba în care s-au alcătuit pripealele*, în MO, Craiova, an. VII (1955), nr. 10–12 (oct. dec.), p. 526–541; idem, *les „Pripéla" du moine Philothée. Études, textes, traduction*, în *Romanoslavica*, Bucureşti, an. XVII (1970), p. 183–225.

[8] S. Teodor, *Filotei Monahul de la Cozia – imnograf român*, în MO, Craiova, an. VI (1954), nr. 1–3 (ian. mart.), p. 35.

[9] Nichifor Vlemmidis (1197–1272), personalitate remarcabilă a culturii teologice ortodoxe de răsărit. Filosof, literat, profesor renumit şi ctitor de mănăstire, autor a numeroase lucrări didactice, teologice, literare şi ştiinţifice, monahul din mănăstirea θεοῦ τοῦ ὄντος de lângă Efes, ctitoria sa, Nichifor Vlemmidis este autorul „psalmilor izbrani, cu stihuri alese" ce se cântă la polieleu în principalele sărbători ale anului. A fost profesorul viitorului împărat Teodor Lascaris şi al istoricului şi omului de stat Gheorghe Acropolitul. În vestita *Academie (Marea şcoală a Neamului)* de la Constantinopol (secolele XIV–XVI) unde se învăţa dialectica, morala, literatura, matematica, astronomia, fizica ş.a., filosofia se preda după Nichifor Vlemmidis (v. Tit Simedrea, *Filotei Monahul de la Cozia*, în MO, Craiova, 1954, 1–3, p. 24 şi I. Rămureanu, M. Şesan şi T. Bodogea, *Istoria bisericească universală*, Bucureşti, 1993, p. 324.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

psalmi aliluiari şi psalmi izbrani, precum şi repetarea ostinată după fiecare stih a *pripelei* „aliluia", cuvânt ebraic pe care nimeni nu-l înţelegea, nu satisfăceau deplin, Filotei Monahul vine cu *pripelele* sale, substituind *„pripeala"* aliluia, realizând astfel acele mici tropare ce conţin în sine esenţa sărbătorilor respective. În felul acesta, momentul liturgic rezervat polieleului se constituie din psalmii aliluiari (134 şi 135), din *pripela* lui Filotei de la sărbătoarea prăznuită şi din cele 6 stihuri ale psalmului ales, toate acestea cântate într-o anume desfăşurare marcată de tipic.

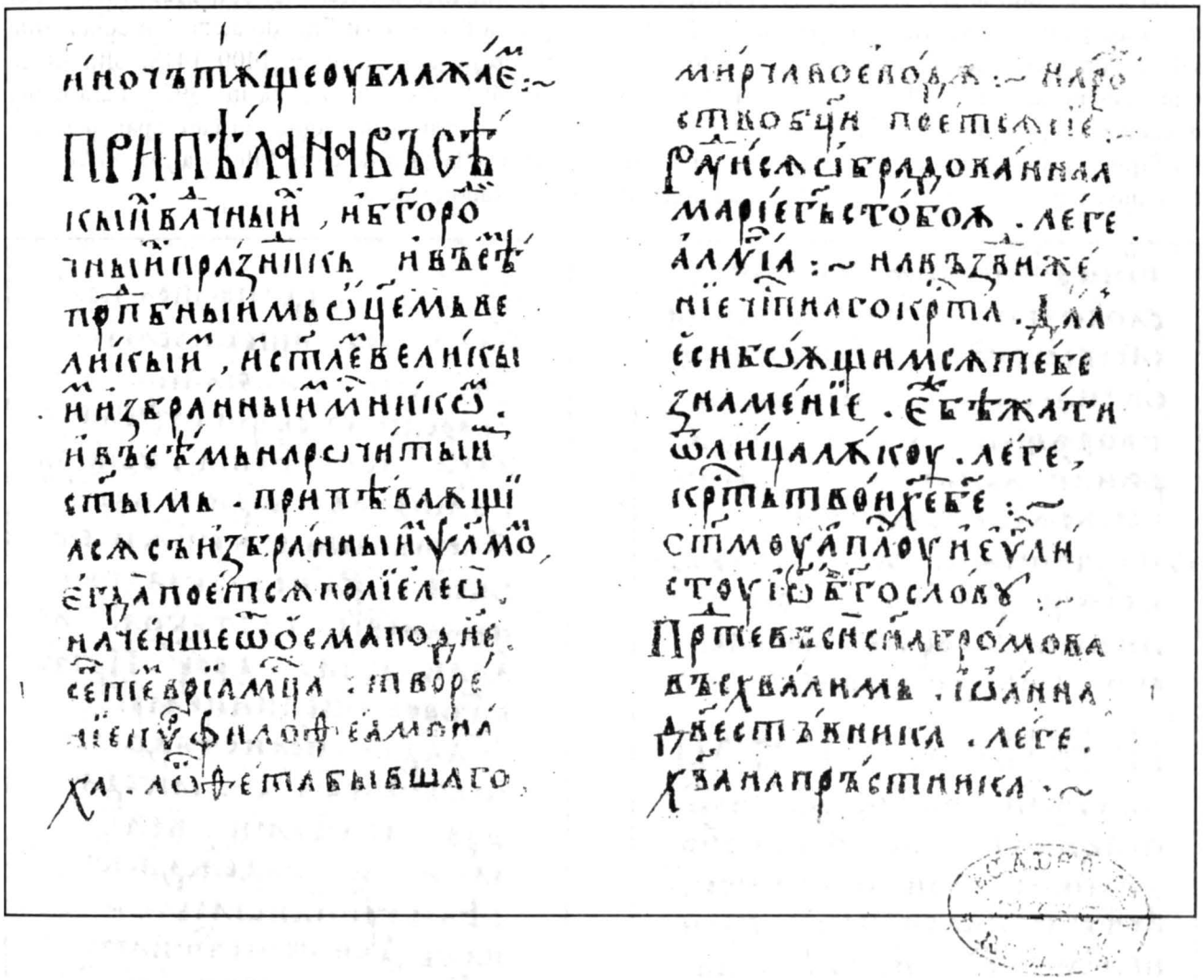


Fig. 1. *BAR, Ms. sl. 251,* f. 289v–290.

Filotei Monahul de la Cozia crează, aşadar, un număr egal de *pripele* corespunzător psalmilor aleşi ai lui Vlemmidis. Mai târziu, numărul acestora va creşte, asemenea psalmilor aleşi în funcţie de preferinţele unor teologi imnografi anonimi, precum şi în urma sanctificării unor sfinţi regionali, cum ar fi Sf. Calinic de la Cernica (11 aprilie) şi Sf. Mucenic Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie) apărători bisericii noastre ortodoxe, sau Sf. Leon al Rostovului şi Sf. Vladimir Cneazul, apărători bisericii ruse[10].

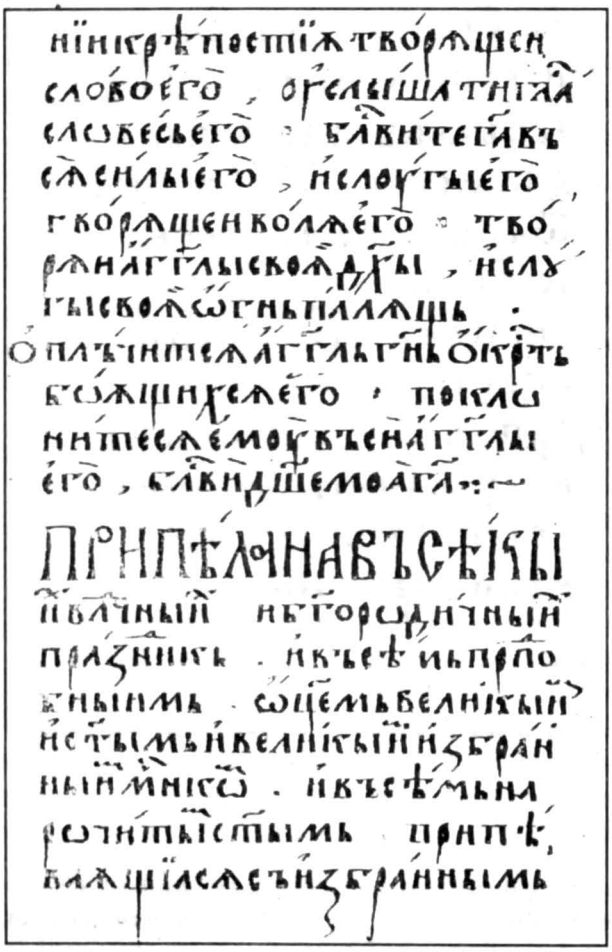
Ceva mai târziu, aproximativ în a doua jumătate a secolului al XV-lea şi prima jumătate a secolului al XVI-lea, apar aşa numitele „mărimuri" sau „veliceanii" atribuite călugărului rus Macarie, asemănătoare *pripelelor* lui Filotei împreună cu care fac pereche, cântându-se alternativ, precedate de câte unul din cele 6 stihuri ale psalmilor aleşi.

Revenind asupra pripelelor lui Filotei Monahul, se apreciază că au fost scrise după anul 1400, spre sfârşitul vieţii sale, în plină maturitate a gândirii şi expresiei teologice. Ecaterina Piscupescu susţine totuşi că *pripelele* lui Filotei au fost scrise la sfârşitul secolului al XIV-lea, bazându-şi afirmaţia pe

[10] Tit Simedrea, *Les „Pripela"...*, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

existența în Biblioteca Academiei Române a unui *Sbornic liturgic (Ms. sl. nr. 277),* scris în Țara Românească în anul 1493, în redacție sârbească, în interiorul căruia a fost introdus fragmentul din „polieleul compus de monahul Filotei" (f. 172–173ᵛ), caligrafiat anterior acestei date de o altă mână în „ortografia medio-bulgară"[11]. Iațimirskii, care anticipase punctul de vedere al Ecaterinei Piscupescu, afirmă de asemenea, că cele două file din interiorul *Ms. 277* în care se găsește fragmentul conținând pripelele lui Filotei sunt scrise anterior anului 1493, dar nu pot fi datate „după paleografie și limbă" mai înainte de cel de al doilea pătrar al secolului al XV-lea, ceea ce presupune ca dată aproximativă a scrierii lor anii 1425–1450[12]. Cel mai aproape de o dată reală a *pripelelor* lui Filotei ni se pare a fi totuși Tit Simedrea care, în concluziile sale asupra perioadei în care acestea au fost scrise, se oprește asupra anilor 1400–1418, ultimul an reprezentând data morții lui Mircea cel Bătrân al cărui logofăt fusese Filotei până în 1392[13]. Fără temei documentar apare afirmația lui Cristian Ghenea după care „cea mai veche copie" în care apar *pripelele* lui Filotei „datează din 1413"[14]. Cert este că o dată precisă a redactării de către Filotei a *pripelelor* sale nu cunoaștem, așa cum nu cunoaștem manuscrisul original elaborat de acesta.



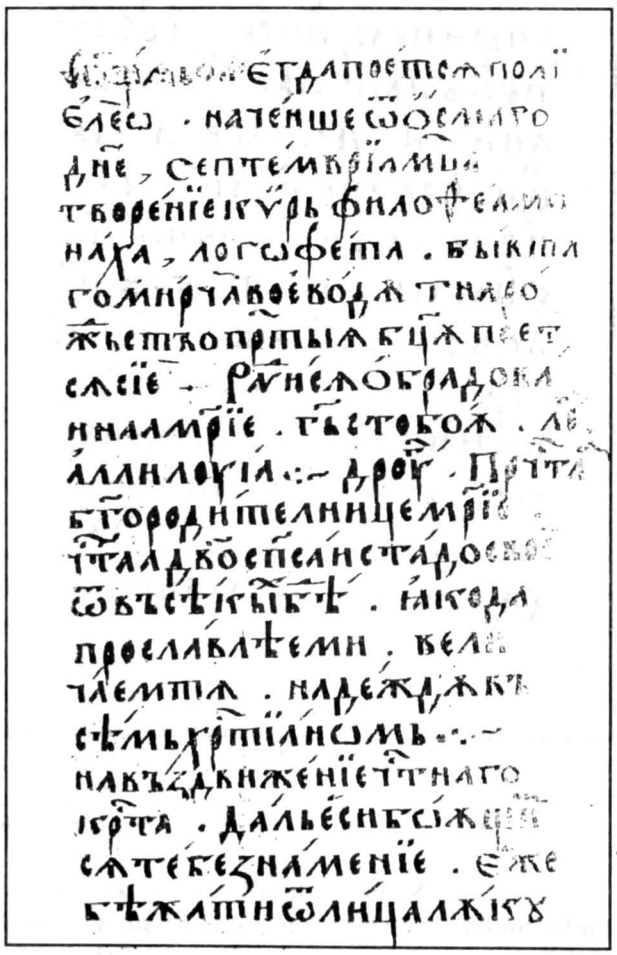


Fig. 2–3. *BAR, Ms. sl. 209,* f. 128ᵛ–209.

Primul manuscris în care apar pripelele lui Filotei Monahul de la Cozia este *Stihirarul Kriukovyi nr. 407* din Biblioteca lavrei Sf. Treime-Serghiev din apropierea Moscovei, scris în anul 1437. Este redactat în ortografia medio-bulgară și conține împreună *pripelele* lui Filotei și psalmii aleși ai lui Vlemmidis. O însemnare la sfârșitul manuscrisului, citată de V. I. Barvinok în *Nikifor Vlemmidi i ego socinenija* (Kiev,

[11] Ecaterina Șt. Piscupescu, *Literatura slavă în Principatele Române în veacul al XV-lea,* București, 1939, p. 56.

[12] A. I. Iațimirskii, *Slavijanska i russkija rukopisi rumynskich bibliotek*, Sanktpetersburg, 1905, p. 425 *(apud* Tit Simedrea, *Filotei Monahul de la Cozia,* MO, 1955, 10–12, p. 529.

[13] Tit Simedrea, *Les „Pripéla"...,* p. 196.

[14] Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești,* București, 1965, p. 77.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1911, p. 197) ne spune că manuscrisul a fost copiat în „lăcaşul împărătesc al *Sfintei Treimi* în anul 6945". Aceasta îl determină pe Tit Simedrea să susţină, cu argumente întemeiate, că manuscrisul a fost caligrafiat în Ţara Românească, la Cozia, în mănăstirea cu hramul „Sf. Treime", unde *pripelele* însoţite de psalmii aleşi pătrunseseră în ritualul liturgic. De aici, de la Cozia, manuscrisul a fost dus în Rusia, aşa cum s-a întâmplat cu atâtea alte colecţii bisericeşti în decursul secolelor, păstrat astăzi în depozitul lavrei Sfânta Troiţă-Serghiev[15].

Controversate sunt şi părerile privind limba în care Filotei şi-a scris *pripelele*. Iaţimirskii şi Barvinok susţin că acestea au fost scrise iniţial în limba română, interpretând eronat însemnările făcute de episcopul Melchisedec pe foile ataşate manuscrisului slav 724 din Biblioteca Academiei Române. De fapt, Melchisedec vorbeşte aici de „originea românească" a *pripelelor* şi nu de limba în care au fost scrise.

Tit Simedrea susţine dimpotrivă că *pripelele* au fost scrise în limba greacă şi după aceea traduse în slavonă şi difuzate prin cópii manuscrise în bisericile şi mănăstirile din Ţările Române, preluate treptat şi incluse apoi în serviciul cultului religios de către ţările slave din jur, în Bulgaria, Serbia, Rusia şi Ucraina, argumentele sale fiind numele grecesc Filos purtat de Filotei ca logofăt de limbă greacă în divanul lui Mircea cel Bătrân şi, mai ales, prezenţa expresiei λεγε în textul slavon al *pripelelor* ce ar putea reprezenta o rămăşiţă din textul original grecesc[16]. De remarcat faptul că λεγε, cuvânt grecesc, tradus în limba română în pripelele lui Filotei prin „zicând", nu apare – după afirmaţiile lui Tit Simedrea – în textul notat sau nenotat cu semne muzicale al niciunei alte cântări bisericeşti în dialect slavon medio-bulgar, în schimb apare „foarte des în multe manuscrise liturgice psaltice greceşti din secolele XIII–XVIII, cum şi în cel mai vechi şi mai însemnat manuscript psaltic românesc din Biblioteca Academiei Române". (Este vorba de *Psaltichia rumănească* scrisă de Filotei sin Agăi Jipei în Ţara Românească în 1713[17]). Mai târziu, în 1970, Tit Simedrea, probabil sub influenţa opiniilor bizantinologului Ioan D. Petrescu-Visarion, îşi va corecta punctul de vedere considerând şi el că *pripelele* lui Filotei au fost scrise încă de la început – muzică şi text literar împreună – în dialect medio-bulgar, în practică în acel timp în serviciul cultului religios în Ţările Române[18]. I. D. Petrescu-Visarion demonstrase cu mult timp în urmă că particula λεγε nu este un rest în textul slavon din textul original grecesc al *pripelelor* lui Filotei, ci un fragment constitutiv al acestuia, cuvântul λεγε „făcând parte din formulele indispensabile cultului bisericesc", exemplu tipic, spune I. D. Petrescu, reprezentându-l Trisaghionul în modul IV plagal din Manuscrisul de la Grottaferrata, γI, f. 33ᵛ din secolul al XIII-lea: Ἅγιος λέγετε ὁ Θεός[19].

Scrise în limba slavonă, *pripelele* lui Filotei Monahul au fost cântate mai întâi în mănăstirea Cozia, în biserica cu hramul Sfânta Treime, unde Filotei îşi petrecea în rugăciune ultimii ani ai vieţii sale, de unde au fost preluate şi introduse în slujba utreniei la polieleu în bisericile şi mănăstirile din Ţara Românească şi Moldova, iar de aici în ţările ortodoxe slavone, cântându-se în acelaşi context cu psalmii aliluiari 134–135, cu mărimurile atribuite călugărului rus Macarie şi cu psalmii izbrani cu stihuri alese alcătuiţi de Nichifor Vlemmidis, cunoscute ca apărând scrise pentru prima dată, aşa cum am mai arătat, în anul 1437, în *Stihirarul Kriukovyi* păstrat în biblioteca lavrei Sfânta Treime-Serghiev din apropierea Moscovei. De la această dată, 1437, istoria literaturii slavone şi a muzicii bizantine a înregistrat încă alte manuscrise existente în bibliotecile din ţară şi din străinătate, unele cu dată fixă, altele apreciate cu aproximaţie, în care apar *pripelele* monahului Filotei. Tit Simedrea, folosindu-se în bună măsură de cercetările slaviştilor ruşi, Iaţimirskii şi Barvinok, ne vorbeşte în studiile sale despre 25 de exemplare, 13 în Biblioteca Academiei Române din Bucureşti şi 12 în biblioteci din străinătate, numărul acestora din

[15] Tit Simedrea, *Filotei Monahul de la Cozia*, în MO, 1955, nr. 10–12, p. 530–536.

[16] Idem, *op. cit.*, p. 537–541; Idem, *Les „pripéla"...*, p. 195–196; Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie*, vol. II, Bucureşti, 1979, p. 282.

[17] Tit Simedrea, *Filotei Monahul de la Cozia*, în MO, 1955, 10–12, p. 538.

[18] Reproducem din *Les „Pripéla"...*, p. 196, concluziile sale: „Philothée, moine du monastère princier de Cozia, a écrit ces „Pripěla" en medio-bulgare, la langue liturgique de l'Eglise roumaine à l'époque. Sans doute, est-ce à Cozia qu'ils ont été mis en musique et c'est dans l'église de ce monastère qu'ils ont été chantés pour la première fois" (v. şi Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 283).

[19] Le Père I. D. Petresco, *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël (D'après les manuscrits grecs des XIIᵉ–XIIIᵉ et XIVᵉ s.)*, Paris, 1932, p. 26; Tit Simedrea, *op. cit.*, p. 196.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

urmă ajungând astăzi până la 40[20]. Precizăm că este vorba de manuscrisele în care *pripelele* apar numai cu textul literar, fără notație muzicală.

Cu mențiunea că *pripelele* lui Filotei au fost tipărite pentru prima dată în anul 1536 la Veneția în *Zbornik za putnike*, în redacție medio-sârbească, de către Božidar Vuković (ediție princeps a operei lui Filotei), că au fost tipărite în Transilvania la Sas-Sebeș în anul 1580 de către Coresi în *Sbornic slavon* și că în limba română au fost tipărite pentru prima dată în *Psaltirea* de la Buzău în 1703, socotind că în general am surprins aspectele principale cu privire la textul literar ai *pripelelor*, ne vom referi în continuare asupra muzicii acestora, realizată prin harul și pana aceluiași monah erudit, Filotei Monahul de la Cozia.

Se presupune că Filotei Monahul de la Cozia, socotit între primii imnografi români după Niceta de Remesiana, este în același timp și autorul muzicii pripelelor sale. Nu ne este cunoscut însă dacă melodiile *pripelelor* lui Filotei sunt creații proprii sau sunt „preluate" din repertoriul liturgic și „potrivite" textului literar al respectivelor *pripele*, așa cum nu este de neglijat nici ipoteza după care Filotei ar fi putut „aranja" muzica *pripelelor* inspirându-se din cântecul popular, în unele situații asemănător celui religios, cu referire mai ales asupra colindelor și cântecelor de stea. Oricum ar fi procedat, însă, Filotei rămâne autorul muzicii pripelelor, acestea fiind concepute împreună, muzică și text literar, și transmise pe cale orală, penetrând timpul până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, când au fost notate într-o primă variantă de Macarie Ieromonahul, urmat de Ghelasie Basarabeanu, Nectarie Frimu, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu ș.a.

Au fost și păreri după care *pripelele* ce se întâlnesc în unele manuscrise rusești sub denumirea de *„pripele bulgărești"*, necunoscute grecilor, sunt la noi o „rămășiță a vechii culturi muzicale bulgare", contestându-se în acest fel originea românească a muzicii lor"[21]. Cel care lansează în 1882 acest punct de vedere este episcopul Melchisedec[22], idee preluată după aceea de G. I. Ionescu-Gion, Badea Cireșeanu, I. Popescu-Pasărea, Vasile Mitrofanovici și Petre Vintilescu[23], respinsă cu explicații justificate de Nifon Ploeșteanu, Tit Simedrea, I. D. Petrescu-Visarion și Gheorghe Ciobanu.

I. D. Petrescu-Visarion demonstrează, spre exemplu, în *Condacul Nașterii Domnului* (București, 1940, p. 50), că „Mărimurile de la Polieleu [este vorba de pripelele lui Filotei și mărimurile sau velicianiile monahului rus, Macarie, notate asemănător în tipăriturile secolului al XIX-lea – n.n.] reprezintă cea mai clasică formă de construcție melodică din modul I bizantin: pe subtonică și pe mediană, sfârșind pe tonică", neavând nimic bulgăresc în ele.

[20] Emil Turdeanu, *op. cit.*, p. 136–144; P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slavone din Biblioteca Academiei Române*, vol. I, București, 1959; Tit Simedrea, *Les Pripéla du moine Philothée...*, „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 183–225; Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine, Repertoriu*, București, 1986; Virgil Cândea; *Mărturii românești peste hotare. Mică Enciclopedie*, I, Edit. Enciclopedică, București, 1991; Titus Moisescu, *Manuscrisul „B 283" din Biblioteca Academiei Române*, în *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, 1996, p. 225–227.

[21] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 280–281.

[22] Melchisedec Episcopul, *Memoriu pentru cântările bisericești în Românește*, în BOR, București, an. VI (1882), nr. 1, p. 21–22. Afirmațiile lui Melchisedec făcute în acest *Memoriu*, poate neclar exprimate, creând confuzii în orientarea cercetărilor de mai târziu, sunt contrazise de însuși Melchisedec în foile atașate Manuscrisului 724 din BAR când spune: „Însemnătatea notiței din fragmentul prezentat constă în aceea că ne spune că acest Filotei a fost logofăt al Domnului Mircea Voievod și că, prin urmare, *pripelele* cele mici de la psalmii aleși ai policleului sunt de origine românească. Adăugăm aici că în timpul prezent în cărțile noastre bisericești sunt două rânduri de pripeale. Pe lângă cele vechi ale lui Filotei, în viacul prezent s-au adaos și «mărimurile» sau «veliceaniile» adaose în cărțile bisericii rusești și care sunt de origine rusească și în biserica română se cântă amândouă aceste cântări de pripeale". Mai departe, vorbind despre „autoritatea cea mare" a domnului Țării Românești, Mircea cel Bătrân, în timpul căruia Filotei crează *pripelele* de la polieleu, spune că aceasta „a contribuit ca opera logofătului său să fie admisă în toată Biserica română și jugoslavă, de unde a trecut și în Biserica rusească cu epitetul de *pripeale bulgare*, pentru că la ruși s-au adus pripealele aceasta din Bulgaria prin literații bulgari ce s-au strecurat în Rusia după căderea regatului bulgar supt Turci".

Din reprezentarea acestor două citate din însemnările lui Melchisedec notate pe foile atașate Ms.-ului 724 se vede limpede poziția sa față de adevărata origine (nebulgărească) a *pripelelor* lui Filotei (v. Tit Simedrea, *Filotei Monahul de la Cozia, imnograf român*, în MO, Craiova, an. VI (1954), nr. 1–3 (ian. mart.), p. 28–29; idem, *Les „Pripèla" du moine Philothée*, în „Romanoslavica", XVII, București, 1970, p. 196 și 211–212; Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 280–282.

[23] G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 536; Badea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic*, vol. II, București, 1911, p. 525–526; I. Popescu-Pasărea, *Istoria muzicii. Muzica bisericii române. Cântarea slavonă*, în *Cultura*, București, an. I (1911), nr. 5 (mai), p. 109; Vasile Mitrofanovici, *Liturgica bisericii ortodoxe*, Cernăuți, 1929; Petre Vintilescu, *Despre poezia imografică în cărțile de ritual și cântarea bisericească*, București, 1937, p. 247–248.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aşa cum menţionam ceva mai înainte, *pripelele* lui Filotei s-au transmis pe cale orală până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, când au fost fixate în notaţie bizantină. Cu toate acestea există însemnări ce confirmă prezenţa muzicii însoţind textul slavon al *pripelelor* în unele manuscrise începând chiar cu primul pe care-l cunoaştem, *Manuscrisul slavon 407,* copiat în anul 1437, care se păstrează în Biblioteca lavrei Sfânta Treime-Serghiev din apropierea Moscovei[24].

Despre existenţa unui alt manuscris „notat cu semne muzicale ruseşti" ne relatează Tit Simedrea informându-ne asupra conţinutului său: trisaghioane, heruvice, axioane, chinonice, precum şi patru pripele din creaţia lui Filotei Monahul cu textul în limba greacă (!) grafiat cu caractere chirilice. Manuscrisul a fost caligrafiat în anul 1694 în Schitul Mare din Galiţia şi se găsea în posesia preotului Constantin Bobulescu din Bucureşti[25].

Despre alte două manuscrise muzicale ce se găsesc în Biblioteca Academiei Ucrainiene din Lvov, fond 1 Zbirka rukopisi Kolišn'oj Bibliotcki Naukovogo Tovaristva imeni T. Ševčenko u L'vivi, ne relatează lexicograful Radu Constantinescu. Este vorba de două Irmologhioane caligrafiate în Galiţia în care se găsesc „pripelele medio-bulgare" ale lui Filotei Monahul, *Ms. 469* (cca 1661–1673) şi Ms. 235, f. 222–234, apreciat a fi scris în secolul al XVIII-lea, ambele în notaţie muzicală"[26]. Din păcate, nici în cazul celor două Irmologhioane, nici în al celorlalte manuscrise menţionate, nu posedăm amănunte suficiente în legătură cu *pripelele* lui Filotei care să ne ofere o imagine exactă a lor (text literar, notaţie muzicală, construcţie melodică, cadenţe, mod etc.). Posibile cercetări viitoare ar putea limpezi multe din necunoscutele încă ale muzicii *pripelelor* lui Filotei în perioada secolelor XV–XIX.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea – fără a putea preciza anul din lipsa unor documente scrise –, Macarie Ieromonahul, părintele şcolii naţionale româneşti de muzică bizantină, notează pripelele lui Filotei Monahul în semiografie psaltică, aşa cum circulau ele pe cale orală şi cum se cântau în bisericile şi mănăstirile din Ţara Românească.

Macarie nu şi-a semnat *pripelele*, procedeu întâlnit adesea în creaţia sa, nici nu le-a tipărit în colecţiile sale din 1823 şi 1827 (probabil notate ulterior acelor date), fiind publicate postum în *Tomul I al Antologiei* (Buzău, 1856) de Serafim Ieromonahul, egumenul mănăstirii Aluniş, „corectorul" ediţiei, care reeditează *Tomul al II-lea al Antologhiei,* tipărit la Bucureşti în 1827, „aşezându-se întocmai după originalul lui Macarie", socotind „a pune numai cântările care sunt mai de trebuinţă şi fără cratimi". La acestea, Serafim Ieromonahul adaugă şi grupajul *pripelelor* lui Filotei Monahul de la Cozia, muzică şi text (p. 121–156), marcat cu titlul „Mărimurile care se cântă preste tot anul după Polieleu, la Praznicele Împărăteşti şi la Sfinţii cei mari", fără semnătură[27]. Apărute într-un volum ce conţine în întregime opera originală a lui Macarie, *pripelele* tipărite aici sunt, fără îndoială, creaţia sa.

Macarie Ieromonahul a notat muzica *pripelelor* pentru 43 de sărbători, în total 75 de tropare, între care 29 de pripele, 43 de mărimuri şi 3 tropare fără particula „zicând" dar cu începutul „Veniţi toţi". Precizăm că *pripelele* încep de obicei cu „Veniţi toţi" şi au în text ca semn distinctiv expresia λεγε, tradusă prin „zicând", în timp ce mărimurile sau veliceaniile încep cu „Mărimu-Te", „Fericimu-Te" sau „Cu vrednicie", fără particula „zicând". În ce priveşte numărul troparelor, specificăm că la cele 43 de sărbători, 14 au câte un tropar, majoritatea fiind mărimuri, 27 câte două tropare, din care 23 perechi (mărimuri plus pripelă), o sărbătoare cu trei tropare (8 septembrie) şi o sărbătoare cu patru tropare (3 mărimuri şi o pripelă) la 30 ianuarie, Sfinţii Trei Ierarhi, Vasile, Grigore şi Ioan.

Încadrându-se formelor vechi bizantine, muzica *pripelelor* şi a mărimurilor se reduce până la urmă la textul muzical al primului tropar, acesta luând rolul automelei din începutul odelor ce alcătuiesc canonul, constituindu-se în prosomie, melodia fiind adaptată celorlalte stihuri (tropare), modelându-se în funcţie de textul literar al acestora. În acest fel a procedat şi Macarie Ieromonahul când a notat melodia *pripelelor* lui Filotei scrise în glasul al VIII-lea plecând de la ni^1 (do^1), cadenţând pe ga^1 (fa^1), ni^1 (do^1), di^1 (sol^1) şi pa^1 (re^1) cu finala pe treapta a II-a, re^1 (pa^1), melodia irmoaselor fiind „corectată" în interiorul acestor piloni, ţinând seama de prozodie şi de dimensiunea textului literar. La *pripelele* unor sărbători, Macarie renunţă la cadenţe pe ga^1 (fa^1), prelungind linia melodică până la cadenţa următoare, pe ni^1 (do^1), aceasta pentru a nu întrerupe cursul textului literar, lipsindu-l de înţeles.

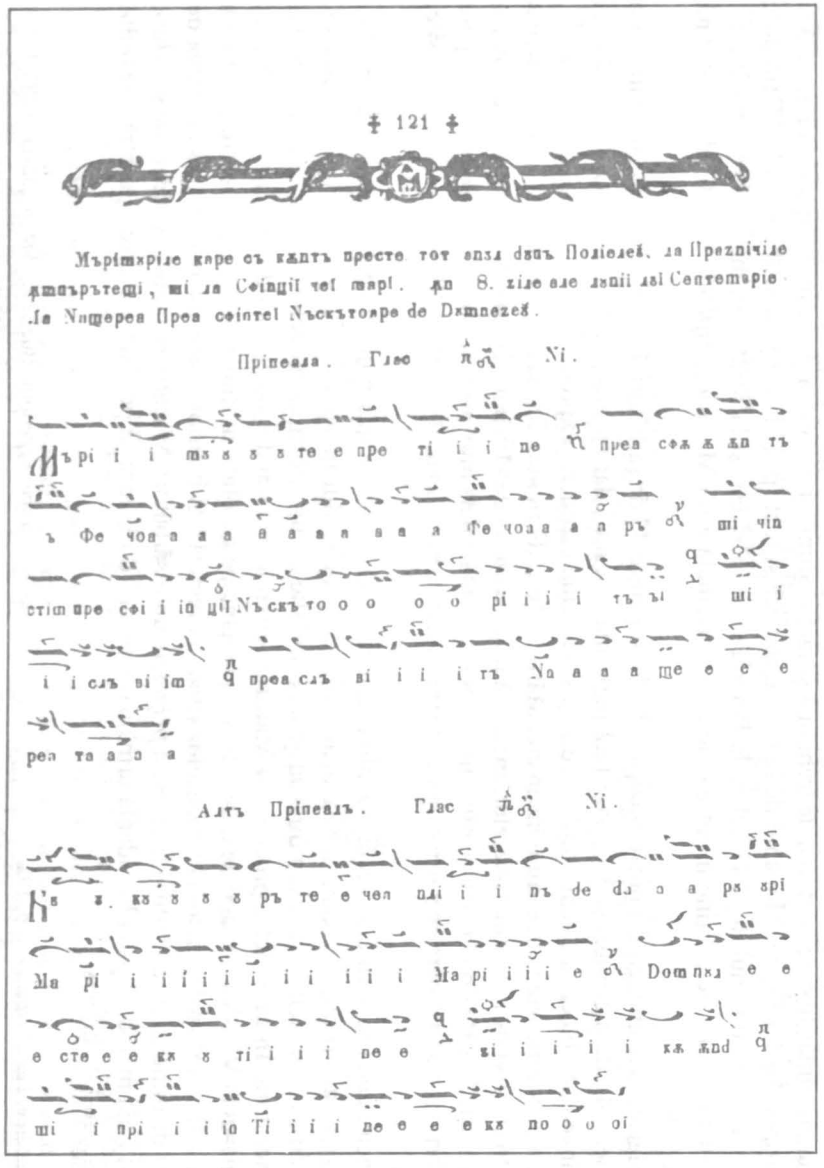
[24] Tit Simedrea, *Les „Pripela"...*, p. 192.

[25] Idem, *Filotei monahul de la Cozia,* în MO, 1955, 10–12, p. 538.

[26] Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecţii străine. Repertoriu*, Bucureşti, 1986, p. 206 (nr. 1028 şi 1029).

[27] Atunci când troparele sărbătorilor sunt prezentate separat, fie că sunt pripele sau mărimuri, le intitulează „pripeală" sau „altă pripeală".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



‡ 121 ‡

Мърітхріле каре съ кѫптъ престе тот анул двнъ Поліелеѣ, ла Празніціле дмпъртещі, ші ла Сфінціі чеі марі. Ла 8. зіле але лунії лві Септемврие. La Nașterea Prea sfintei Născătoare de Dumnezeĕ.

Пріпеала. Глас ѧ҃ Ni.

Мъ рі і і мъ ѕ ѕ ѕ те е пре ті і і не ѧ преа сфж ж жп тъ

ъ Фе чоа а а а ѕ ѕ а а а а Фе чоа а а ръ ѡ ші чіп

стім пре сфі і іп ціі Nъ скъ то о о о о рі і і і тъ ъі ші і

і і слъ ві ім ꙗ преа слъ ві і і і тъ Nа а а а ще е е е

реа та а а а

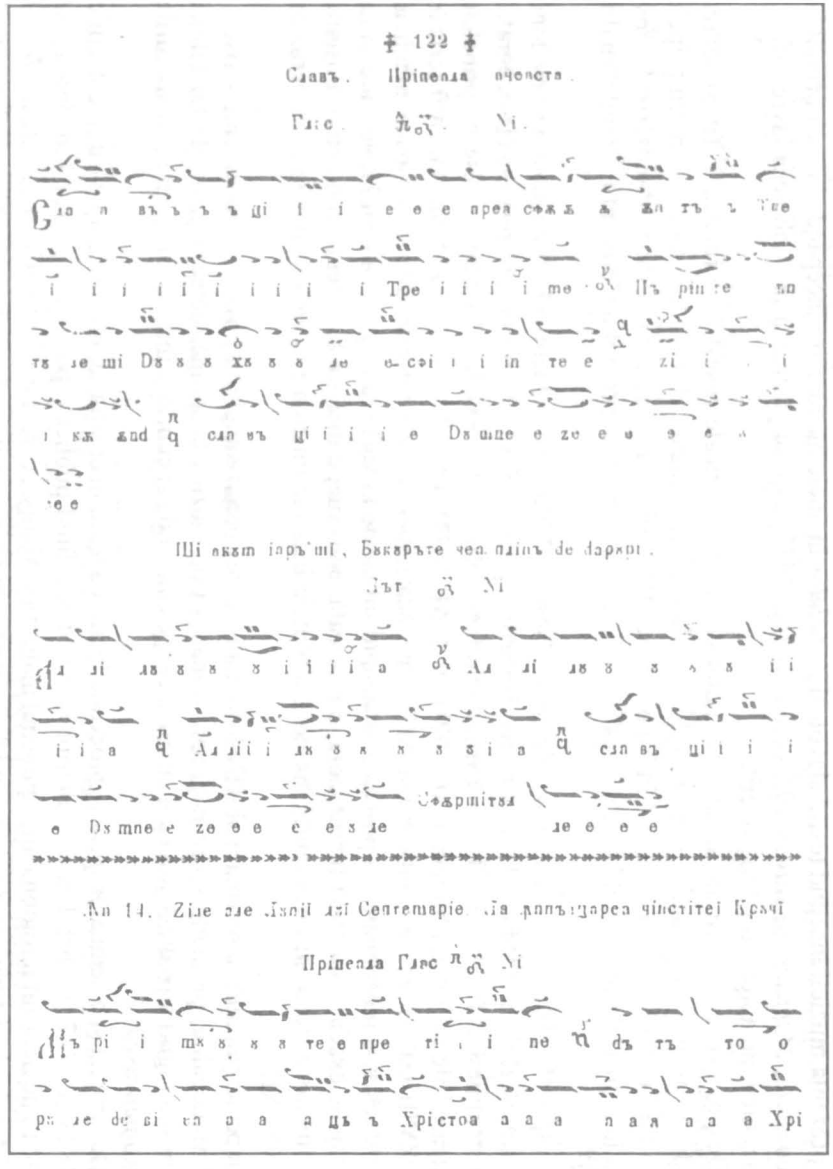
Алтъ Пріпеалъ. Глас ѧ҃ Ni.

Ка ѕ. кѫ ѕ ѕ ѕ ръ те е чеа лаі і і пъ de du а а ра арі

Ма рі і і і і і і і і і і і Ма рі і і і е ѡ Domnъ е е

е сте е е кѫ ѕ ті і і і не е ві і і і і кж жnd ꙗ

ші і прі і і іп Ті і і і не е е е кѫ по о о оі



‡ 122 ‡

Славъ. Пріпеала вчереста.

Глас. ѧ҃ Ni.

Сла а въ ъ ъ ці і і е е е преа сфж ж жп тъ ъ Тре

і і і і і і і і і і Тре і і і і me ѡ Пъ рін те ъп

тъ ле ші Dъ ѕ ѕ кѫ ѕ ѕ ле е сфі і і іп те е зі і і

і кж жnd ꙗ сла въ ці і і і е Dъ mne е ze е е е е е

е е

Ші акум іаръ'ші, Бъкъръте чеа плінъ de darurі.

Лъг ѡ Ni

Ал лі лѫ ѕ ѕ ѕ і і і і а ѡ Ал лі лѫ ѕ ѕ ѕ ѕ і і

і і а ꙗ Ал лі і лѫ ѕ ѕ ѕ ѕ і а ꙗ сла въ ці і і і

е Dъ mne е ze е е е е ѕ ле Сфършітъ ле е е е

Ла 14. Зіле але лунії лві Септемврие. La Adormirea cea cinstitei Crăcї

Пріпеала Глас ѧ҃ Ni

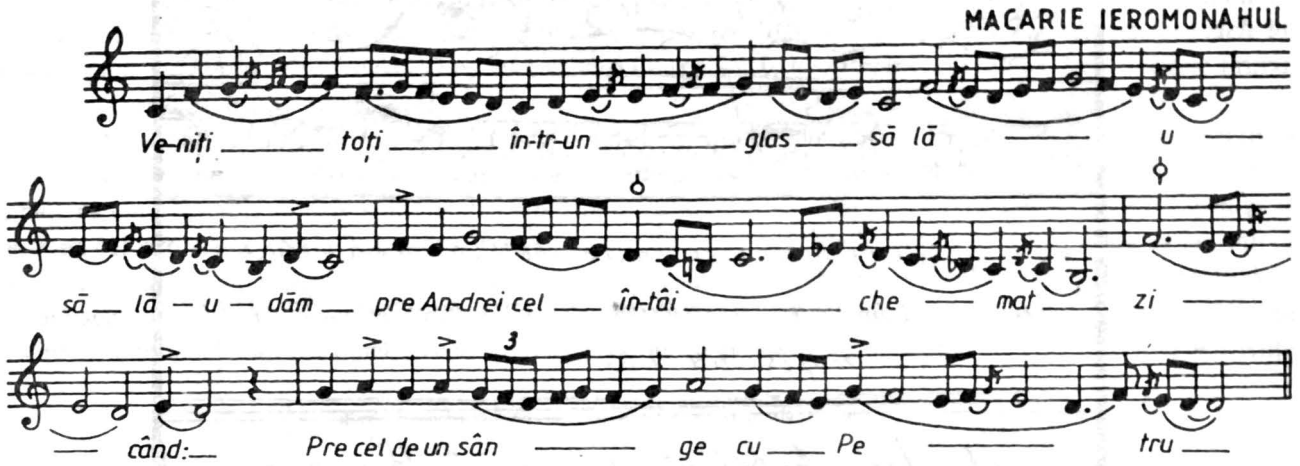
Мъ рі і мъ ѕ ѕ ѕ те е пре ті і і не ѧ дъ тъ то о

рі ле de ві ен а а а ацъ ъ Христоа а а а а а а а а Хрі

Fig. 4–5. Serafim Ieromonahul, *Tomul I al Antologhiei*, Buzău, 1856.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să vedem dar, în transcriere liniară, una din *pripelele* notate de Macarie Ieromonahul, oprindu-ne asupra celei de la 30 noiembrie, Sfântul Andrei.



SERAFIM IEROMONAHUL, Tomul I al Antologhiei, p. 129

Aşa cum se prezintă, folosind textul: „Veniţi toţi într-un glas să lăudăm pre Andrei cel întâi chemat, zicând: cel de un sânge cu Petru" este o *pripelă* începând cu „veniţi toţi...", introducând spre final particula „zicând", atât „veniţi toţi", cât şi „zicând", reprezentând elementele specifice, distinctive, ale pripelelor. Muzica este fluidă, plăcută, cu o frumoasă desfăşurare melodică, în care se simte nota arhaică a muzicii vechi bizantine. Construită într-un mod minor cu fundamentala re[1] (pa[1]), Macarie Ieromonahul notează melodia în glasul VIII (mod major), influenţat de unele cadenţe dar mai ales de formula pe subtonică, (do[1]-fa[1]), melodia gravitând, de fapt, în jurul fundamentalei Re. Vom vedea mai târziu că ceilalţi muzicieni psalţi care au notat pripelele lui Filotei le-au scris în glasul I sau glasul V tetrafonic, moduri de tip minor, alegerea lui Macarie neinfluenţând însă asupra melodiei, ea rămânând din punct de vedere structural nealterată.

Pripelele notate de Macarie Ieromonahul, tipărite în Antologhia de la Buzău în 1856, au fost preluate de George Ucenescu (1830–1896) dascăl de psaltichie şi protopsalt la biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului, şi transcrise în 1881 în *Tractatu teoretico-practicu de musica eclesiastica greco-orientală* (BAR, *Ms. rom. 4819,* p. 34–62). Elev al lui Anton Pann la Bucureşti (1850–1853) George Ucenescu, care cunoştea Privighierul dascălului său, tipărit în 1848 şi care conţine pripelele lui Filotei notate într-o variantă personală, îşi îndreaptă atenţia asupra *pripelelor* lui Macarie pe care le reproduce întocmai. Diferenţa constă, dincolo de unele scăpări în grafierea textului muzical, în renunţarea faţă de Macarie la notarea muzicii pentru două sărbători: Sf. Apostol şi Evanghelist Ioan Cuvântătorul (26 sept.) şi Sfinţii Mucenici Eustatie, Auxenţiu, Eugeniu, Mardarie şi Orest (13 dec.). În acest fel Ucenescu reproduce muzica *pripelelor* lui Macarie la 41 de sărbători pentru 63 de tropare, din care 27 pripele, 33 mărimuri şi 3 tropare fără „zicând", dar cu începutul „veniţi toţi", 20 de sărbători fiind prevăzute cu un tropar, 20 cu două tropare şi o sărbătoare cu trei tropare.

Un alt manuscris cu notaţie muzicală bizantină în care sunt scrise *pripelele* lui Filotei în varianta Macarie Ieromonahul se găseşte în Biblioteca Muzeului de Istorie din Râmnicu-Vâlcea, înregistrat la cota 15856. Este un *Antologhion*, scris foarte frumos, nedatat şi nesemnat, din care lipsesc la început multe pagini. În interior, o însemnare „Budeşti II Bis(erica) Sf. Nicolae", presupune locul de unde a fost achiziţionat. La p. 661 întâlnim numele lui Anton Pann, autor al cântării *Ziua Învierii* din *Penticostar*, ceea ce ne determină a socoti că manuscrisul a fost caligrafiat în ultimele două decenii din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Troparele, în număr de 49, sunt scrise la paginile 471–507, între acestea 28 sunt *pripele*, 18 sunt mărimuri, 3 tropare fiind nedefinite, lipsite de expresia „zicând". Menţionăm că 30 de sărbători au câte un tropar, 18 câte două tropare, o sărbătoare fiind prevăzută cu trei tropare. Lipsesc faţă de *Antologia* lui Serafim de la Buzău troparele *(pripele* şi mărimuri) de la 1 nov., 4 dec., 13 dec. şi 31 ianuarie. Se observă atenţia pe care copistul o acordă *pripelelor* lui Filotei (28) faţă de mărimurile călugărului rus, Macarie (18). Textul muzical al troparelor reproduse în manuscris, ca şi titlul grupajului acestora: „Mărimurile ce se cântă peste tot anul după polieleu la praznice şi la sfinţii cei mari" sunt întocmai ca în *Antologia* lui Serafim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

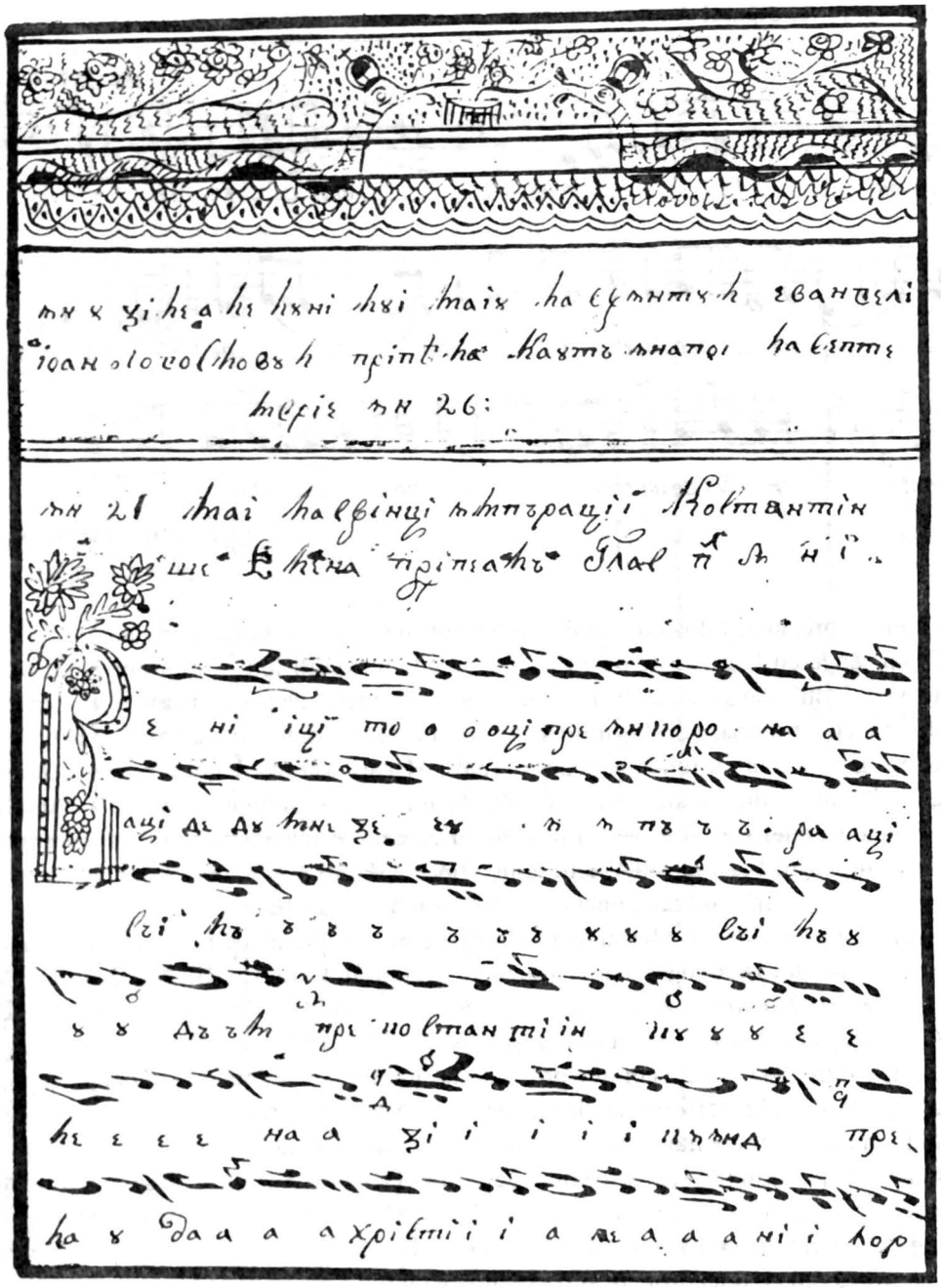


Fig. 6. Bibl. Muzeului de Istorie Râmnicu-Vâlcea, *Ms. rom. 15856*, p. 498.

Într-un articol apărut în „Mitropolia Olteniei" intitulat: *Din opera muzicală a lui Ghelasie Arhimandritul. Mărimurile, creația lui Filotei Monahul de la Cozia,* semnat de Alexie Buzera[28], autorul articolului reproduce în anexă două tropare – o *pripelă* și mărimurile de la 6 decembrie, Sfântul Nicolae – atribuindu-le greșit lui Ghelasie Basarabeanu. Urmare acestei erori, o seamă din comentariile ce însoțesc cele două reproduceri, mai ales cu privire la caracteristicile modale, cadențe etc., preluate din Gheorghe Ciobanu, pe care acesta le discută în raport cu pripelele și mărimurile notate în ehul I din muzica veche bizantină și nu în ehul VIII, crează unele confuzii. Reținem din articolul respectiv, precizând că muzica troparelor publicate în anexă aparține lui Macarie Ieromonahul și nu lui Ghelasie Basarabeanu, faptul că manuscrisul din care sunt reproduse troparele respective se găsește în posesia profesorului I. Nijloveanu din Craiova, că a fost caligrafiat de seminaristul Ioan Brumășescu din satul

[28] Alexie Buzera, *Din opera muzicală a lui Ghelasie Arhimandritul. Mărimurile, creația lui Filotei Monahul de la Cozia,* în MO, Craiova, an. XXXII (1980), nr. 3–6 (mart.-iun.), p. 507–508, plus anexă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Baccea şi Celei din judeţul Olt şi conţine „mărimuri" la 24 de sărbători, din care 22 au câte un tropar (12 *pripele* şi 10 veliceanii), iar 2 câte două tropare[29].

Dacă Macarie Ieromonahul este primul compozitor care notează în semiografia bizantină pripelele lui Filotei Monahul de la Cozia înainte de 1836 (data morţii sale), primul muzician psalt care notează şi tipăreşte *pripelele* lui Filotei, preluând varianta în circulaţie în Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este Nectarie Frimu, Arhiereu Tripoleos, în volumul *Carte de cântări bisericeşti,* tomul întâi şi al doilea, editat la Iaşi în 1846.

Muzica este scrisă în glasul I, într-un mod de tip minor, plecând de la subtonica ni[1] (do[1]) pentru a încheia pe fundamentala pa[1] (re[1]). Gheorghe Ciobanu spune, aşa cum spune şi I. D. Petrescu-Visarion în lucrările citate, că ehul I psaltic în care sunt notate *pripelele* respective este de fapt un eh medieval „care începea şi se termina cel mai adesea pe la[1]" şi trebuie tratat ca atare. În acest caz fundamentala re[1] se va muta pe la[1], întreg edificiul melodic find ridicat cu o cvintă, aşa cum procedează Gheorghe Ciobanu când transcrie din psaltică în liniară aceste pripele. Caracteristice pentru varianta de care ne ocupăm – spune mai departe Gheorghe Ciobanu – sunt: a) ambitusul mare, de nonă; b) cadenţarea pe sol[1], re[1] şi la[1], pe la[1] aflându-se şi cadenţa finală; c) insistenţa

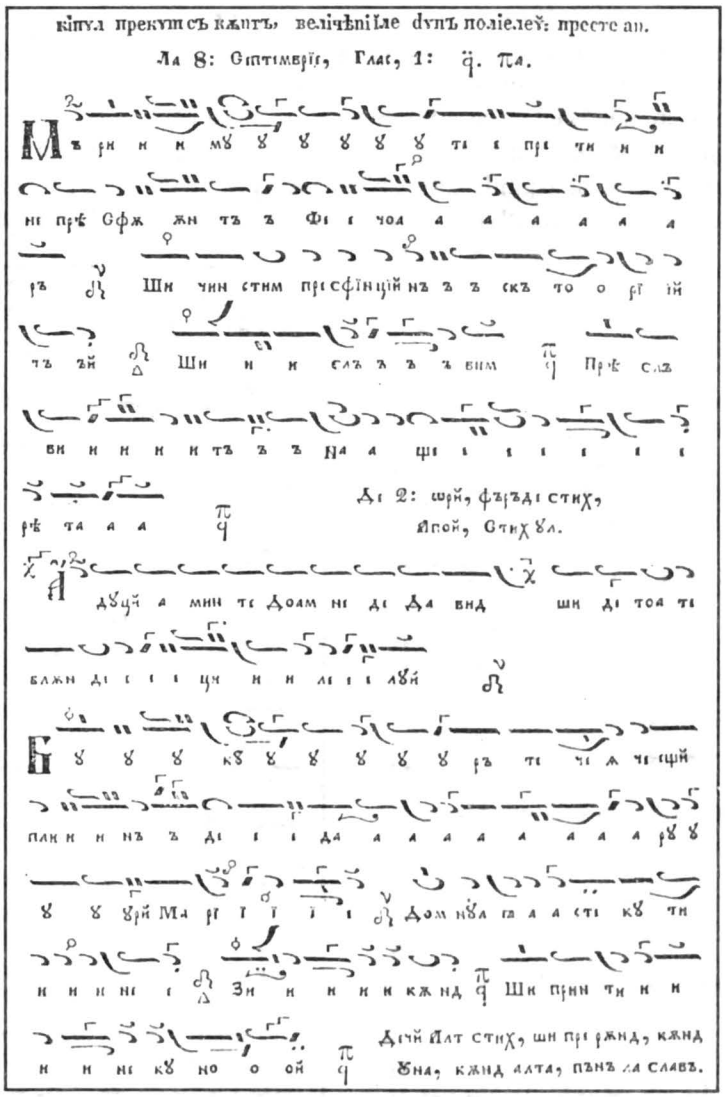


Fig. 7. Nectarie Tripoleos, *Carte de cântări bisericeşti,* Iaşi, 1846.

[29] Fără a-şi fi descoperit greşeala, Alexie Buzera o repetă în revista „Muzica", nr. 3 (27), din iulie-sept. 1996, în articolul *Ghelasie Basarabeanul* când, prezentând opera tipărită a acestuia, include şi „Mărimurile de la 6 decembrie", variantă ce aparţine de fapt lui Macarie Ieromonahul, cu trimitere la articolul din *Mitropolia Olteniei* nr. 3–6 din 1980 (v. „Muzica", nr. 3, 1996, p. 149 şi 159, nota nr. 36). Curios este faptul că în acelaşi articol din „Muzica", Alexie Buzera prezintă un fragment din „Mărimurile la Botezul Domnului" (p. 155) şi „Pripeala după Polieleu" (p. 156), scrise în glas V tetrafonos", acestea fiind de fapt varianta reală a *pripelelor* lui Filotei Monahul în notaţia lui Ghelasie Basarabeanu.

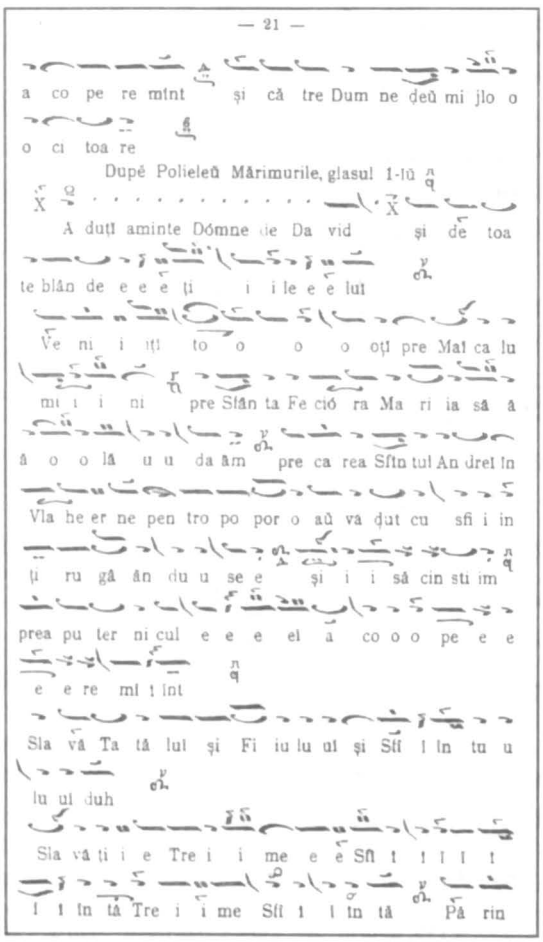
PDIA
BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
21.959
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe do[2]; d) formula de cadență pe re[1] fiind cea mai caracteristică din toate"[30]. Ne adaptăm acestui punct de vedere pe care-l vom utiliza în situațiile ce se vor ivi în continuare pe traseul studiului nostru.

Nectarie Frimu notează mărimurile și *pripelele* la o singură sărbătoare, Nașterea Maicii Domnului (8 septembrie), prima sărbătoare cu polieleu din anul calendaristic bisericesc, arătând în titlu „chipul precum se cântă" acestea, muzica lor constituindu-se în model pentru toate celelalte sărbători. Precizăm că în acest grup de cântări avem o veliceanie și două pripele a căror partitură este asemănătoare, fiecare dintre ele întrunind caracteristicile amintite, cu modificări în linia melodică numai atunci când au fost necesare, determinate, așa cum spuneam, de prozodie și de lungimea textelor literare.

Varianta pripelelor notate și tipărite de Nectarie Frimu a fost preluată în parte de Epiharia Moisescu, compozitoare de muzică bisericească, elevă a profesorului și compozitorului Ștefanache Popescu care, în două din colecțiile sale tipărite: *Slujba Acoperământului Maicii Domnului* (București, 1900, p. 21–22) și *Slujba Adormirii Maicii Domnului* (București, 1911, p. 44–46), include în notație psaltică, în glasul I, pripelele proprii acestor sărbători. Epiharia Moisescu reproduce întocmai pripela *Slavă Ție Treime Sfântă,* precum și stihurile din psalmii aleși și Aliluia de la cele două sărbători în colecțiile menționate, în timp ce *pripela Veniți toți pe Maica luminii să o lăudăm* din *Acoperământul Maicii Domnului* și veliceania *Mărimu-te pre Tine* și *pripela Cântare de ieșire* din *Adormirea Maicii Domnului* aparțin Epihariei Moisescu, care realizează o frumoasă variantă personală, urmând variantele notate de Nectarie Frimu și Macarie Ieromonahul.

În anul 1848, la doi ani după ce Nectarie Frimu tipărise la Iași în notație psaltică *pripelele* lui Filotei de la Cozia, Anton Pann tipărește la București, în tiparnița proprie, *Privighierul:* „care coprinde în sine toată orânduiala Privegherii sau a Mânecării" în care, la paginile 236–259, publică și el, în versiune personală, *pripelele* lui Filotei[31]. Anton Pann prezintă grupul *pripelelor* sub titlul „Mărimurile și veliceaniile ce se cântă peste tot anul, după Polieleu",



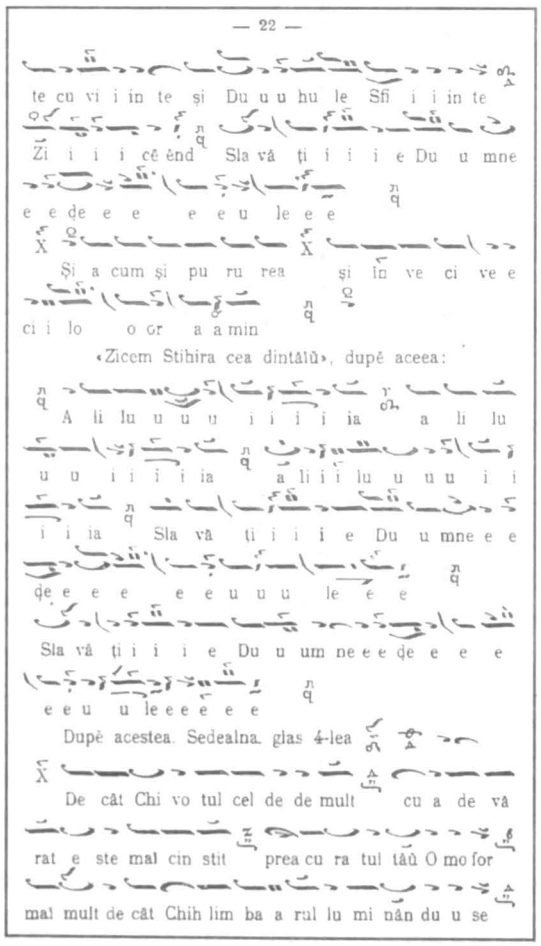


Fig. 8–9. Epiharia Moisescu, *Slujba Acoperământului Maicii Domnului,* București, 1900, p. 21–22.

[30] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 287.

[31] Privigher. Carte bisericească ce cuprinde orânduiala slujbei (vecernia mare împreună cu utrenia) ce se oficiază seara sau noaptea în biserici și mănăstiri în ajunul marilor sărbători (v. M. Stoian, *Dicționar religios,* București, 1995, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

МЪРІМЪРІЛЕ

САУ

ВЕЛІЧАНІІЛЕ

Че сѫ кѫнтѫ песте тот анѹл, ѧѹпѫ Поліелеѹ.

СЕПТЕМВРІЕ ДІ 8.

Ла Пашерѣ прѣ кѹратеї Фечоареї Ларії.

Вхѹл ѿ Па. Т.

Тоате оріѹ'нале.

Мъ рі і і мѹ ѹ ѹ ѹ ѹ те е ѿ пре ті і і не ѿ

прѣ а а сфѫ ѫ ѫ ѫ ѫ ѫн тѫ ѫ фе е чоа а а а а рѫоѣ

ші чінстім прѣ сфі і ін ці і ії нѫ скѫ то о о рі і і

тѫ зї ѧ ші слѫ бі і і і і і слѫ бі і ім ѿ прѣ

слѫ бі і і та а на а а а ше е е на ше е е рѣ а а

та а а де 2-орї, Лпої Стіх. Па. Т.

Лѧѹцї а мін те доа мне де да від ші де тоа те

блѫн де е е ці і і і ле е е лѹї ѿ

В ѹ ѹ ѹ кѹ ѹ ѹ рѫ ѫ те е ѿ че е ш че е

ешї ѿ кѹ да а а рѹ ѹ ѹрї дѫ ѫ ѫ рѹ ѹ і і і тѫ

ѫ Ла а рі і і і і і е ѿ До о о о мнѹ ѹ ѹл е

кѹ ті і і і і і не е ѧ зі кѫ ѫ ѫ ѫ ѫ ѫ зі

кѫ ѫнѧ ѿ ші прін ті і і і і не е е е кѹ ѹ ѹ

ѹ ѹ ѹ но о ої

Дечї алт Стіх, ші ѭрѫшї чѣ дін тѫіѹ; ші аша прерѫнѧ тоате Стіхѹріле, зікѫнѧ кѫнѧ ѹна, кѫнѧ алта, Лпої Славѫ, ші акѹм, (каре сѫ кѫнтѫ песте тот анѹл, ѧѹпѫ сфѫршітѹл Пріпелелор).

Славѫ, ѿ Па. Т.

Сла вѫ Та тѫ лѹї ші фі іѹ ѹ лѹї ші сфѫ ѫ ѫн тѹ ѹ

лѹ ѹї ѧѹх ѿ

Fig. 10–11. Anton Pann, *Privighierul*, București, 1848, p. 236–237.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

titlu impropriu, care nu exprimă real conținutul lucrării sale. În realitate, Anton Pann nu prinde în acest grupaj decât o veliceanie, la 8 septembrie, în rest, cele 31 de tropare de la cele 30 de sărbători ce intră în atenția sa, sunt *pripele*. Ele încep în majoritate cu „Veniți toți" și au în text particula „zicând", elementele distinctive ale *pripelelor*.

Să nu fi cunoscut Anton Pann deosebirile de conținut dintre „mărimuri" și „veliceanii" pe de o parte și *„pripele"* pe de altă parte? Greu de închipuit. Mai mult, Anton Pann elimină aproape în totalitate veliceaniile din preocupările sale, introducând în grupajul troparelor de la polieleu, așa cum am anticipat, nu mai puțin de 30 de pripele (numite de el „mărimuri") față de o singură veliceanie. Se înțelege în acest sens apropierea lui Anton Pann față de creația românească (cu aluzie la pripelele lui Filotei) și respingerea „veliceaniilor", creații literare ale călugărului rus, Macarie. De reținut că textul veliceaniilor, începând cu *Psaltirea* în limba română de la Buzău din 1703, „a fost scos cu totul [pentru un anumit timp – n.n.] din cântarea polieleului, rămânând să se cânte cu stihuri din psalmii aleși numai *pripelele* monahului Filotei, așa cum a făcut și Biserica rusă când a înlăturat cu totul *pripelele* lui Filotei, păstrând numai veliceaniile"[32].

Anton Pann prezintă două variante, apropiate ca structură melodică, notate în spiritul originalului lui Filotei, transmise pe cale orală. Ele poartă însă amprenta stilului său, oarecum diferit față de realizările lui Macarie, Nectarie Frimu și după cum vom vedea mai târziu, de cel al lui Dimitrie Suceveanu.

Iată în paralel cele două variante ale *pripelelor* notate de Anton Pann: A) *pripela* de la Schimbarea la Față (6 august) și B) *pripela* de la Sfinții Trei Ierarhi, Vasile, Grigore și Ioan (30 ianuarie).

PRIVIGHIERUL

ANTON PANN

A. Schim-ba — tu — s-a la fa — ță

B. Ve-niți — toți pre Va-si — li — e

I — i — sus al meu Dom — nul

pre Gri-go — ri — e să lă — u — dăm

în Mun — te — le Ta — bo — ru — lui

Și pre I — o — an Gu — ră de A — ur

zi-când, zi-când A-ră-tân — du-și sla — va Sa

zi-când zi-când Pre a-pă-ră-to — rii Tre-i — mei

[32] Tit Simedrea, *op. cit.*, p. 527.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Aşa cum se poate observa, melodiile notate de Anton Pann se integrează stilului vechi bizantin, cu elementele specifice lui. Notate în ehul I medieval, transcrise de noi pe fundamentala la[1], începe cu subtonica sol[1] şi cadenţa pe la[1], do[2], sol[1], re[1], la[1], cu cadenţă finală pe la[1] (primul exemplu) şi pe sol[1], sol[1], re[1], la[1], cu cadenţa finală pe la[1] (exemplul secund). Desfăşurarea este largă, puţin trenantă din această cauză. Sunt lucrate cu grijă, la valoarea profesională a celui ce le-a notat.

Pripelele lui Filotei Monahul în notaţia lui Anton Pann au intrat în preferinţele unor muzicieni psalţi, fiind cântate în biserici şi mănăstiri, copiate în manuscrise sau retipărite. În 1862, ieromonahul Vlasie Popescu-Cântăreţul din mănăstirea Stănişoara, jud. Argeş, alcătuieşte un Antologhion în care, alături de cântări bisericeşti semnate de Macarie Ieromonahul, Varlaam Protosinghelul, Iosif Naniescu ş.a., introduce la f. 4v–5v *pripelele* de la 8 septembrie în varianta Anton Pann. Manuscrisul se păstrează în Biblioteca Arhivelor Statului din Râmnicu-Vâlcea, cota 80.

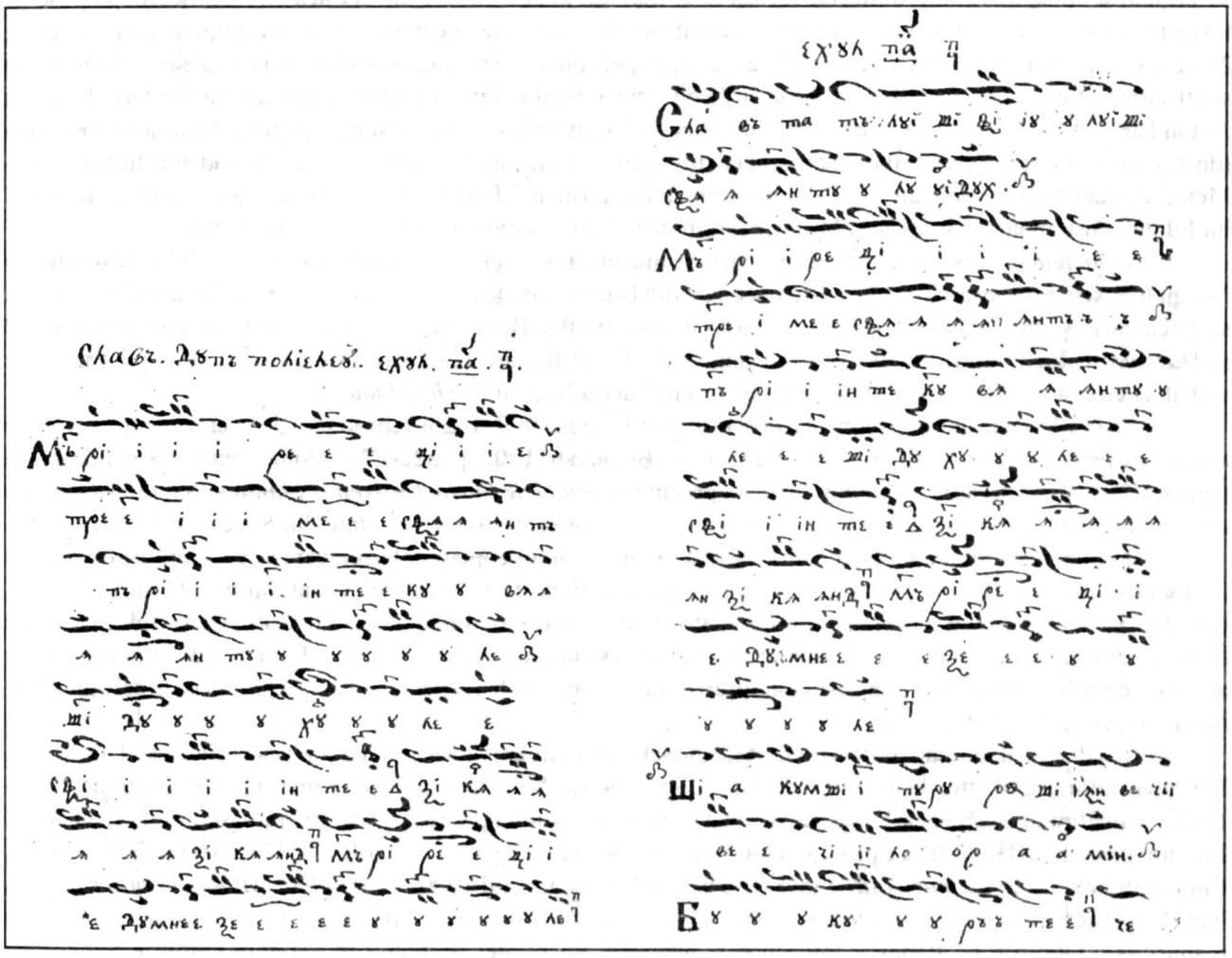


Fig. 12. Bibl. Arhivelor Statului Râmnicul-Vâlcea, *Ms. rom. 80,* f. 4v–5.

Mai târziu, în 1873, Oprea Demetrescu, profesor de muzică vocală şi bisericească la Seminarul Central din Bucureşti, apoi la seminariile din Râmnicu-Vâlcea, Galaţi şi Curtea de Argeş, tipăreşte, cu „prefacia" autorului, colecţia de cântări psaltice *Antologie musico-eclesiastică,* ediţia I-a, în care introduce, cu unele intervenţii în textul muzical, *„pripelele* ce se zicu după polieleu" în varianta Anton Pann[33]. Oprea Demetrescu grupează două câte două *pripelele* notate de Anton Pann, potrivindu-le pe acelaşi text muzical, având ca model prima variantă din *Privighierul* dascălului său. El aranjează muzica pentru 33 de tropare (30 pripele, o veliceanie şi două tropare fără „zicând"), având în plus, faţă de Anton Pann, *pripelele* de la 6 ianuarie şi 23 aprilie şi în minus pripela de la Pogorârea Duhului Sfânt, *Slavă Ţie Treime Sfântă,* care apare însă cu acelaşi text, la sărbătoarea Naşterii Maicii Domnului (8 septembrie).

[33] Antologia musico-eclasiastică a apărut în trei ediţii, fiindu-ne cunoscută Ed. I-a (1873) şi Ed. III-a (1903) pe care am utilizat-o în studiul de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În anii 1856–1857 Dimitrie Suceveanu tipăreşte la Neamţ *Idiomelarul* unit cu *Doxastarul* (3 volume) „care cuprind (cele) douăsprezece luni, cu Triodul şi Penticostarul traduse din greceşte în româneşte", lucrare de referinţă în literatura muzicală psaltică românească, în care sunt introduse şi unele cântări „care au fost făcute pe musichie" şi pe care „le-a compus din nou, precum slavele litiilor, sedelnele, *mărimurile* şi altele aşezându-le pe sistima musichiei"[34]. Între cântările „compuse din nou", deci originale, se găsesc şi „mărimurile", aşa cum se înţelege din citatele prezentate. În realitate, Dimitrie Suceveanu ne prezintă o nouă variantă a *pripelelor*, respectându-le caracteristicile muzicale raportate la stilul în care au fost concepute de Filotei şi notate de Macarie Ieromonahul. Aceasta nu înseamnă anularea contribuţiei creatoare a lui Suceveanu la plăsmuirea *pripelelor* din *Idiomelar* şi *Doxastar*, impregnându-le stilul personalităţii sale muzicale.

Dimitrie Suceveanu prezintă pripele şi mărimuri pentru 39 de sărbători, în total 69 de cântări, dintre care 31 pripele şi 38 de mărimuri, utilizând acelaşi tipar muzical pentru fiecare din acestea cu modificările impuse de textul literar. Din cele 69 de cântări (tropare), o sărbătoare (8 septembrie) are trei tropare (două pripele şi o veliceanie), 28 de sărbători au troparele în perechi (24 sărbători, pripelă plus veliceanie, iar 4 sărbători cu câte două veliceanii) şi 10 sărbători cu câte un tropar (3 pripele şi 7 veliceanii). Sunt notate, asemenea celor ale lui Nectarie Frimu şi Anton Pann, în ehul I medieval şi încep cu subtonica (sol^1), atunci când primul sunet este un auftact sau cu mediana (do^2), când demarează cu o silabă accentuată (timp tare), cadenţând pe sol^1, re^1, la^1, cu cadenţa finală pe la^1. Melodiile sunt frumos realizate, deosebit de expresive, exprimând fidel prototipul, pentru noi – lipsind originalul lui Filotei – însemnând varianta lui Macarie Ieromonahul din *Antologia* lui Serafim de la Buzău.

Pripelele în versiunea lui Dimitrie Suceveanu au atras atenţia compozitorului şi dascălului de psaltichie Neagu Ionescu, protopsalt la Catedrala episcopală din Buzău, care le introduce cu titlul de „Mărimuri" în colecţia sa de cântări psaltice, *Buchetul musical*, tipărită în anul 1900 la Bucureşti. Neagu Ionescu alege din *Idiomelarul* şi *Doxastarul* lui Dimitrie Suceveanu un număr de 39 de tropare (21 *pripele* şi 28 mărimuri) pentru 32 de sărbători cu polieleu, prezentându-le, fără intervenţii deosebite, în *Buchetul musical*.

Nifon Ploeşteanu, episcop al Dunării de Jos în anii 1909–1923, reproduce, de asemenea, în *Carte de muzică bisericească pe psaltichie şi pe note liniare* (Bucureşti, 1902, p. 222–224), două tropare – o veliceanie şi o pripeală –, la sărbătoarea Sfântului Nicolae, precum şi *pripelele Slavă Ţie Treime Sfântă* şi *Bucură-te ceea ce eşti plină de dar, Marie,* de la Naşterea Maicii Domnului (8 sept.), toate în notaţia lui Suceveanu.

Pripelele în notaţia lui Suceveanu au atras atenţia şi unor copişti-caligrafi care le-au cuprins în colecţiile lor manuscrise. O astfel de colecţie, nedatată, se găseşte în păstrarea Arhivelor Statului din Râmnicu-Vâlcea, cota *Ms. rom. 82*. Notele muzicale sunt desenate atent, nedeosebindu-se de cele tipărite, iar textul literar este scris cu caractere latine, ceea ce presupune caligrafierea sa târzie, spre sfârşitul secolului trecut. *Pripelele* notate aici sunt distribuite pe întreg cuprinsul manuscrisului, la sărbătorile respective, fiind reproduceri fidele ale celor notate în *Idiomelar* de Suceveanu.

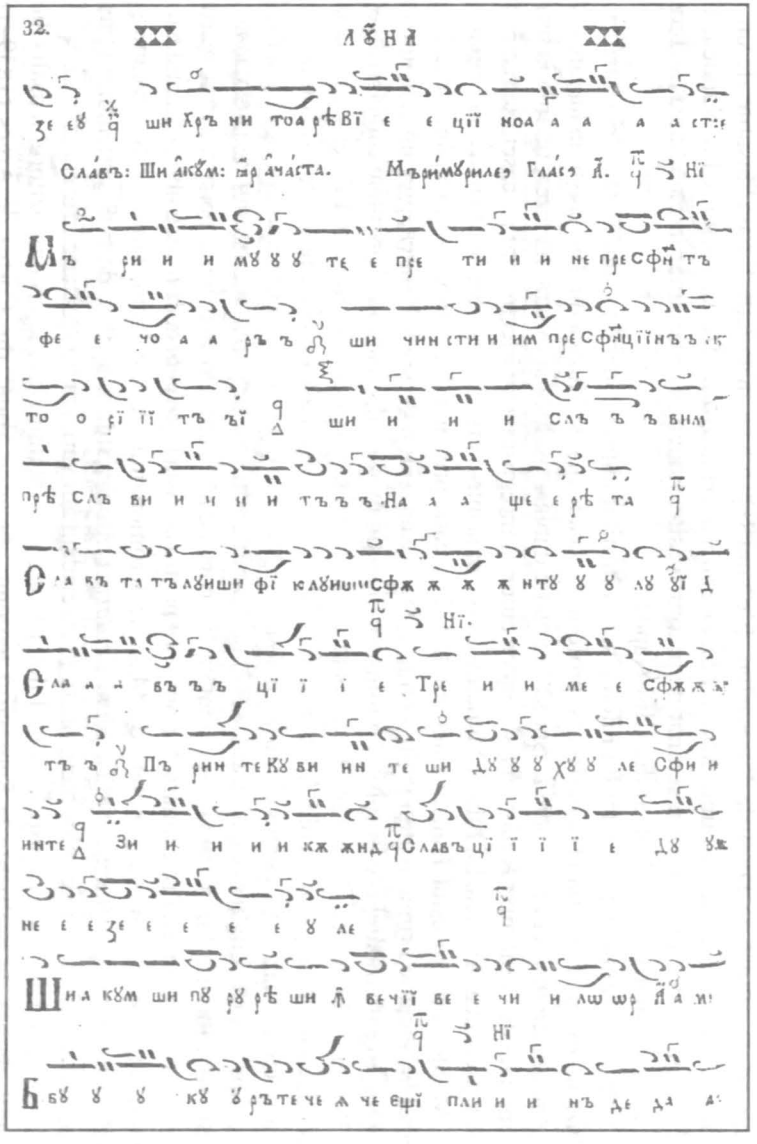
Un distins muzician psalt cu activitate didactică remarcabilă la Râmnicu-Vâlcea şi Craiova, Dimitrie C. Popescu, autor al colecţiei de muzică bizantină, *Gramatica şi Noul Anastasimatar,* tipărit în 1908 (ediţia a II-a în 1911), a alcătuit de asemenea 3 volume de cântări psaltice cu intenţia de a fi tipărite, rămase însă în manuscris. Ele sunt păstrate în Biblioteca Episcopiei din Râmnicu-Vâlcea, cotele 7515 (5146), 7517 (5191) şi (7518 (5192), fiind intitulate: *Grădina muzicală*, o antologie psaltică scrisă în anul 1900, *Antologhion Minologhion Praznical*, încheiat de scris în 1918 şi *Antologhion Paresemiar şi Penticostar*, scris în anul 1930. În toate aceste colecţii manuscrise, Dimitrie C. Popescu introduce şi *pripelele* lui Filotei Monahul în varianta Dimitrie Suceveanu intervenind creator, cu talent şi imaginaţie artistică, realizând o reuşită variantă proprie.

Ion Popescu-Pasărea (1871–1943), profesor de muzică bisericească la seminariile „Nifon" şi „Central" din Bucureşti, tipăreşte în 1933 *Noul Idiomelar* ce cuprinde cântări psaltice „scrise după Anton Pann, Dimitrie Suceveanu şi Ştefanache Popescu, completate cu altele originale", în care introduce şi *pripelele* lui Filotei în versiune proprie la 18 dintre cele mai importante sărbători cu polieleu ale anului.

Ion Popescu-Pasărea scrie în acest fel 33 de tropare – 14 pripele, 18 veliceanii şi unul nedefinit, cu „veniţi toţi", dar fără „zicând", la 21 noiembrie –, pe care le numeşte cu un singur cuvânt „mărimuri", poate tocmai pentru că melodiile lor sunt asemănătoare. Muzica realizată de Popescu-Pasărea păstrează întocmai caracteristicile *pripelelor* lui Filotei în varianta transmisă oral şi notată de Macarie, Nectarie Frimu, Anton Pann şi Dimitrie Suceveanu. Ţinând seamă de epocă şi stil, împrumutând tot ceea ce a găsit mai frumos şi mai bine realizat în creaţia predecesorilor săi, Popescu-Pasărea, cu talentul şi spiritul său de sinteză, obţine, după părerea

[34] Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, partea I-a, *Mănăstirea Neamţul, Înainte cuvântare,* 1856, p. V–VI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



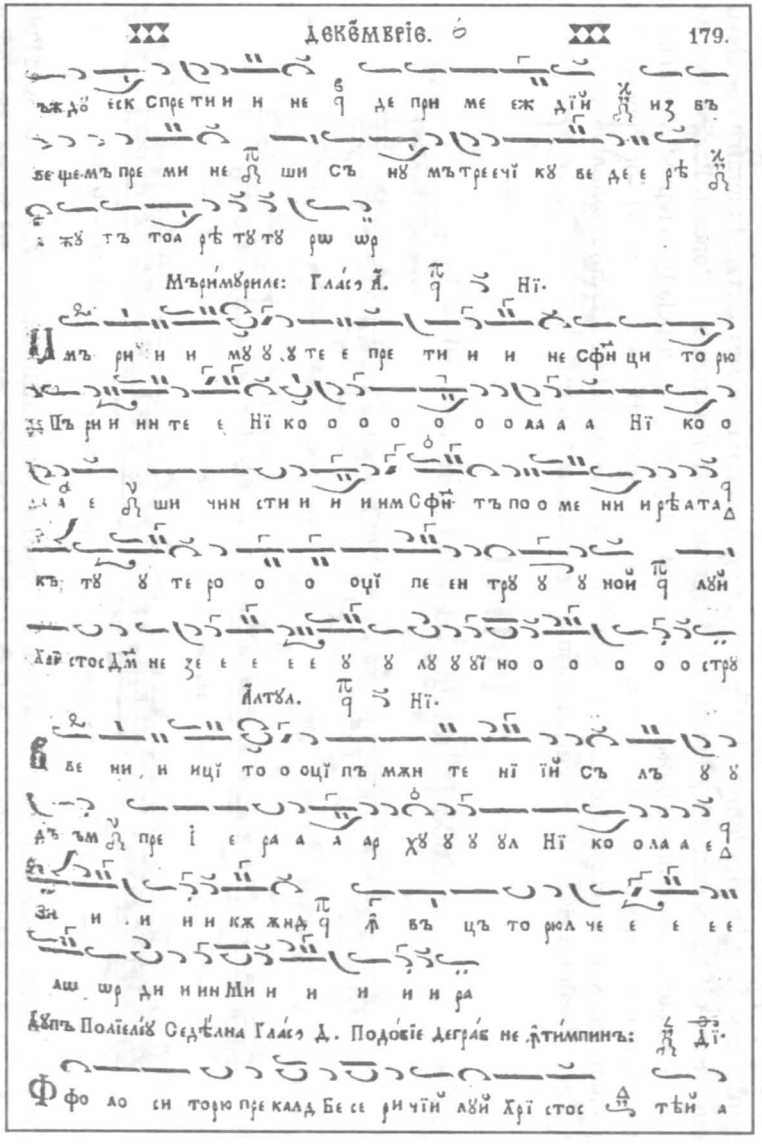


Fig. 13–14. Dimitrie Suceveanu, *Idiomelarul unit cu Doxastarul,* Neamț, 1856, p. 32 și 179.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noastră, varianta muzicală cea mai reușită a pripelelor lui Filotei. O muzică simplă, pe gustul epocii sale, fără a se îndepărta de prototip, de atmosfera și parfumul medieval al pripelelor concepute inițial, așa după cum știm, de Filotei Monahul de la Cozia.

Prezența *pripelelor* în creația compozitorului Ion Popescu-Pasărea o întâlnim încă din 1904, când scrie muzica pentru *Slujba Sfinților Trei Ierarhi, Vasile, Grigore și Ioan* (30 ianuarie), lucrare litografiată de elevul Ilie Voicescu din clasa a VII-a la Seminarul „Central" din București. La slujba utreniei, I. Popescu-Pasărea introduce și „mărimurile" lui Filotei (3 veliceanii și o pripelă), glasul I, în notație proprie, pripela fiind reprodusă mai târziu, în 1933, cu modificări nesemnificative, în *Noul Idiomelar* (v. Bibl. Sf. Sinod, București, *II 3474)*. Ion Popescu-Pasărea ne oferă și o premieră atunci când ne prezintă „modelul" *pripelei* după polieleul *La râul Babilonului* ce se cântă în cele trei duminici dinaintea lăsatului secului, de Paști. O reproducem în notație liniară[35]:

PRIPELA

după polieleul „La Râul Babilonului"

I. POPESCU - PASĂREA

În-toar - ce Doam - ne ro-bi - a su-fle-te - lor noa - stre

și fri-ca Ta o să-de - ste în i - ni - mi - le noa - stre

zi — când: Să-di-tor bu - nă - tă-, bu-nă-tă - ți-tor.

Compozitorii contemporani de muzică bizantină, păstrând modelul tradițional al *pripelelor* de la Polieleu, au creat, la rându-le, variante reușite ale acestora. Nicu Moldoveanu, profesor la Facultatea de Teologie a Universității din București a scris, spre exemplu, „Mărimurile Sfinților Iorest și Sava" (două veliceanii și o pripelă), având ca model pe Dimitrie Suceveanu. Ele sunt reproduse în notație liniară, însoțite de un scurt comentariu de specialitate, în volumul *Muzica bisericească ortodoxă în Transilvania,* Cluj-Napoca, 1996, p. 152–153 (teză de doctorat), volum semnat de preotul Vasile Stanciu, conferențiar la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

O variantă izbutită a pripelelor lui Filotei, scrisă în stil tradițional, dar cu vădită notă de personalitate, ne prezintă bizantinologul Sebastian Barbu-Bucur, profesor la Academia de Muzică din București, în lucrarea *Slujba Sfântului Apostol Andrei cel întâi chemat.* Scrisă în notație dublă – psaltică și liniară, lucrarea, tipărită în broșură, a fost interpretată de corul mixt *Psalmodia*, dirijat de autor, și înregistrată de Electrecord pe casetă stereo în 1997.

Am prezentat pripelele lui Filotei Monahul de la Cozia într-o primă versiune, cu cea mai mare circulație în Muntenia, Moldova și sud-estul Transilvaniei, întâlnită în creația principalilor compozitori români, de la Macarie Ieromonahul la Nectarie Frimu, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și Ion Popescu-Pasărea, precum și la muzicienii contemporani, fiecare tratându-le în spiritul tradițional bizantin medieval, păstrând elementele caracteristice ce le defineau. Putem vorbi, astfel, de mai multe variante ale aceleiași melodii creată inițial de Filotei și ajunsă la noi, după o circulație orală de patru secole, într-o primă notație ce aparține dascălului de psaltichie și compozitorului psalt Macarie Ieromonahul. Și, pentru că varianta notată de Macarie o socotim cea mai aproape de originalul creat de Filotei, și pentru că ceilalți compozitori care au preluat în creația lor *pripelele* monahului de la Cozia au adus originalului contribuțiile lor personale, prezentăm, în continuare, pentru o mai bună perspectivă a lucrurilor, *principalele* variante în transcripție liniară. Ne-am oprit pentru aceasta la *pripela* de la 6 decembrie (Sfântul Nicolae) în variantele suprapuse (paralele), notate de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și Ion Popescu-Pasărea și *pripela Bucură-te cea plină de daruri, Marie,* stihira a III-a, de la 8 septembrie (Nașterea Maicii Domnului), în variantele celor menționați, la care adăugăm varianta lui Nectarie Frimu.

O versiune interesantă a pripelelor lui Filotei Monahul o întâlnim în creația compozitorului psalt Ghelasie Basarabeanu, dascăl de psaltichie la Seminarul teologic „Neagoe Vodă" din Curtea de Argeș (1839–1851), diferită în plan melodic față de variantele discutate până în prezent.

[35] I. Popescu-Pasărea, *Model de cum se cântă Mărimurile. Pripeala ce se cântă după polieleu „La râul Babilonului"*, în *Cultura*, București, anul I (1911), nr. 5 (1 mai), p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIPELĂ LA 6 DECEMBRIE
Sf. Nicolae

MACARIE IEROMONAHUL

Ve-niți toți pă-mân-te - nii să lă —

ANTON PANN

Ve-niți toți pă - mân - te — nii să lă —

D. SUCEVEANU

Ve-niți toți pă-mân-te - nii să - lă - u - dăm

I. POPESCU-PASĂREA

Ve-niți toți pă-mân-te nii să lă - u - dăm pre I-

u — să lă - u - dăm pre I - e - rar-hul Ni - co - la - e zi —

— u — să lă - u - dăm pre I-e-rar - hul Ni - co - la - e zi-când —

pre I-e-rar — hul Ni - co - la — e zi —

e-rar — hul Ni — co — la — e zi-când

— când La-u-dă Ca - pa - do — chi - lor

zi-când Pre în-vă-ță-to — rul ce - lor din Mi — ra

— când În-vă-ță-to-rul ce - lor din Mi ra

zi-când Pre în-vă-ță-to-rul ce — lor din Mi ra

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIPELĂ LA 8 SEPTEMBRIE

Nașterea Maicii Domnului

MACARIE IEROMONAHUL

Bu — cu — rā-te cea pli — nā de da —

NECTARIE FRIMU

Bu — cu — rā - te ce-ea ce ești pli — nā

ANTON PANN

Bu — cu — rā - te ce — ea ce ești cu da — ruri

D. SUCEVEANU

Bu — cu — rā-te ce — ea ce ești pli — nā de dar Ma —

I. POPESCU-PASĂREA

Bu — cu — rā — te ce — ea ce ești pli — nā de dar

ruri Ma — ri — e, Ma — ri — e,

de da ruri Ma-ri — e,

dā — ru — i — tā, Ma — ri — e,

ri — e,

Ma — ri — e,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dom-nul e — ste cu ti — ne zi — când

Dom-nul ia — ste cu ti — ne zi — când

Dom — nul e cu ti — ne zi-când, zi-când

Dom — nul e — ste cu ti — ne zi — când

Dom — nul e cu ti — ne zi-când, zi-când

Și prin ti — ne cu noi

Și prin ti — ne cu noi

Și prin ti — ne cu noi

Și prin ti — ne cu noi

Și prin ti — ne cu noi, cu noi

Originală în felul său, versiunea lui Ghelasie Basarabeanu este notată în glasul V tetrafonos, echivalentul, după opinia bizantinologului Gheorghe Ciobanu, ehului I psaltic medieval, utilizând cadențe interioare pe sol[1], re[1], la[1] și cadență finală pe același la[1]. Astfel, dacă din punct de vedere al turnurii melodice diferențele față de varianta princeps notată de Macarie Ieromonahul sunt evidente, din punct de vedere al formulelor cadențiale și al cadențelor înseși, practic nu este nici o deosebire, fapt ce convinge asupra originii lor comune, modificările suferite în decursul veacurilor în drumul lor pe trasee diferite fiind absolut firești. Și, cum versiunea lui Ghelasie Basarabeanu este singura în acest fel, ne întrebăm pe ce traseu a circulat, ce influențe a suferit și cum s-a localizat în zona Argeșului unde, în mod sigur, s-a și cântat. Și pentru că răspunsul nu poate fi decât parțial, lăsăm viitorilor cercetători să-și spună cuvântul.

Varianta pripelelor în notația lui Ghelasie Basarabeanu apare prima dată în Antologhionul *Ms. rom. III 79* din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu" din Iași, colecție de muzică bizantină caligrafiată în parte de însăși mâna lui Ghelasie în 1839 și semnalată public în 1958 de cercetătorul ieșean Ioan Serafinceanu[36].

Curând după 1839, anul primei lor consemnări, *pripelele* lui Filotei în varianta lui Ghelasie Basarabeanu vor apare în alte antologii psaltice, așa-numitele exemplare de școală, scrise de elevi ai seminarului argeșean la

[36] Ioan Serafinceanu, *Colecții de rarități bibliografice de la biblioteca Universitară din Iași,* în M.M.S., Iași, an. XXXIV (1958), nr. 3–4 (mart.-apr.), p. 341–342.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndemnul dascălului lor. Dacă unele dintre aceste manuscrise, sau părți din ele, ar fi putut fi scrise de însuși Ghelasie Basarabeanu, este greu de precizat. Ceea ce ne interesează în acest moment este însă prezența *pripelelor* în conținutul repertorial al respectivelor antologii.

Din cercetările noastre, investigând biblioteci din București și din țară, am depistat *pripelele* în varianta Ghelasie Basarabeanu în șapte manuscrise psaltice, *pripele* identice în ce privește aspectul melodic și structural.

În Bilbioteca Academiei Române din București se găsesc notate în *Ms. rom. 541,* f. 63ᵛ–64, purtând titlul „După polieleu, pripeala glas V, de la ke tetrafonos". Sunt pripele la *Slavă Ție, Treime Sfântă și Bucură-te ceea ce ești cu dar dăruită,* împreună cu *Slavă Tatălui... Și acum* și *Aliluia* din final, la sărbătoarea Nașterii Maicii Domnului (8 septembrie). Ele au aceeași osatură, cu aceiași piloni (sol[1], re[1], la[1], la[1]), cu aceleași formule cadențiale, melodiile fiind oarecum diferite, în aceeași atmosferă, prima *pripelă* având o desfășurare mai largă, cu o linie melodică înflorită, cea de a doua fiind mai simplă, mai sobră, ambele însă frumos și bine construite.

Iată, dar, în notație liniară, pripelele respective[37]:

PRIPELELE

de la

Nașterea Maicii Domnului (8 septembrie)

BAR, Ms. rom. 541, f. 63ᵛ–64ᵛ

GHELASIE BASARABEANU

Sla - vă Ta - tă-lui și Fi - u - lui și Sfân - tu - lui Duh.

Sla - vă Ți-e Tre - i - me Sfân - tă,

Pă-rin - te Cu-vân-tu-le și Du - hu - le Sfin - te

zi - când Sla-vă Ți - e Dum - ne - ze -

u - le Și a-cum și pu-ru-rea și în ve-cii ve - ci-lor A - min.

Bu - cu-rā-te ce-ea ce ești cu dar dă - ru - i - tă, Ma - ri - e,

Dom - nul e - ste cu Ti - ne,

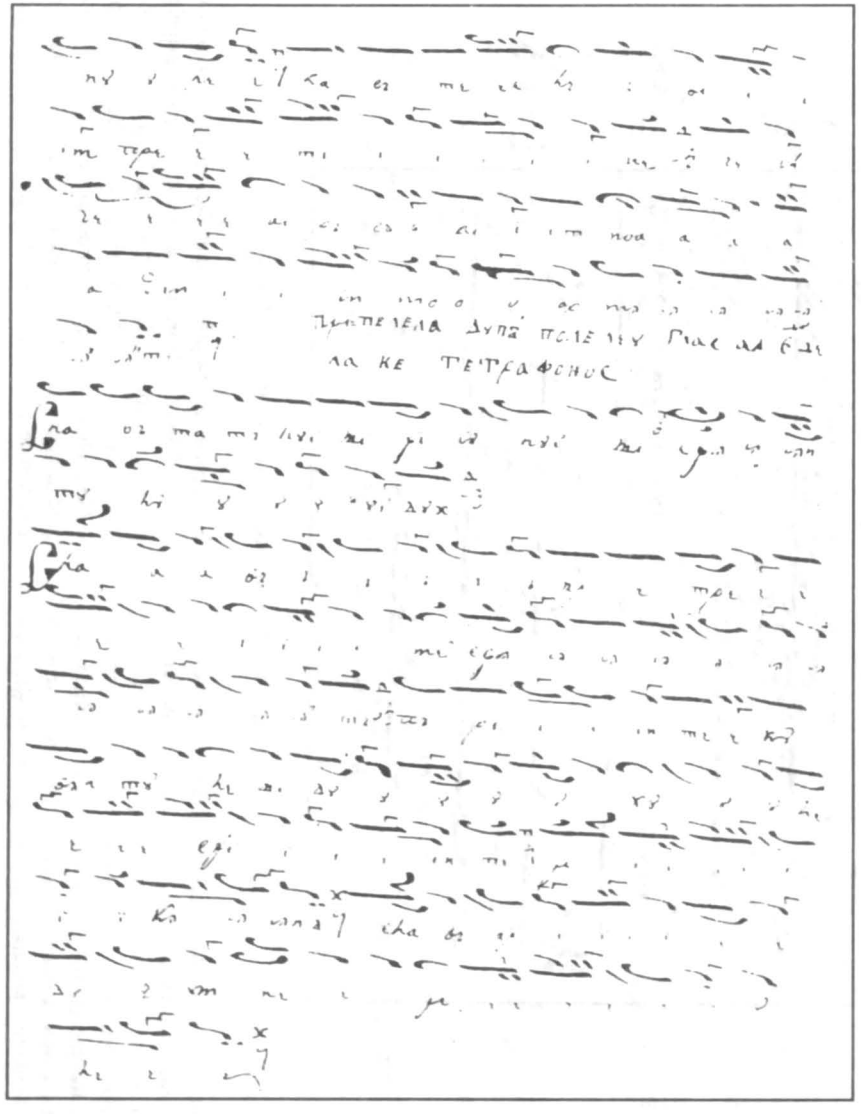
zi - când Și prin ti - ne

cu noi A - li - lu - ia, A - li - lu - ia, A - li - lu - ia,

Sla-vă Ți - e Dum - ne - ze - u - le

[37] Întrucât în textul muzical al pripelelor din acest manuscris *(BAR, Ms. rom. 541),* socotit de Alexie Buzera a fi caligrafiat de însuși Ghelasie Basarabeanu, sunt o seamă de greșeli scăpate din neatenția copistului, ne-am folosit în corectarea lor de exemplarul pripelelor din *Ms. II 12* din Biblioteca Sfântului Sinod.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



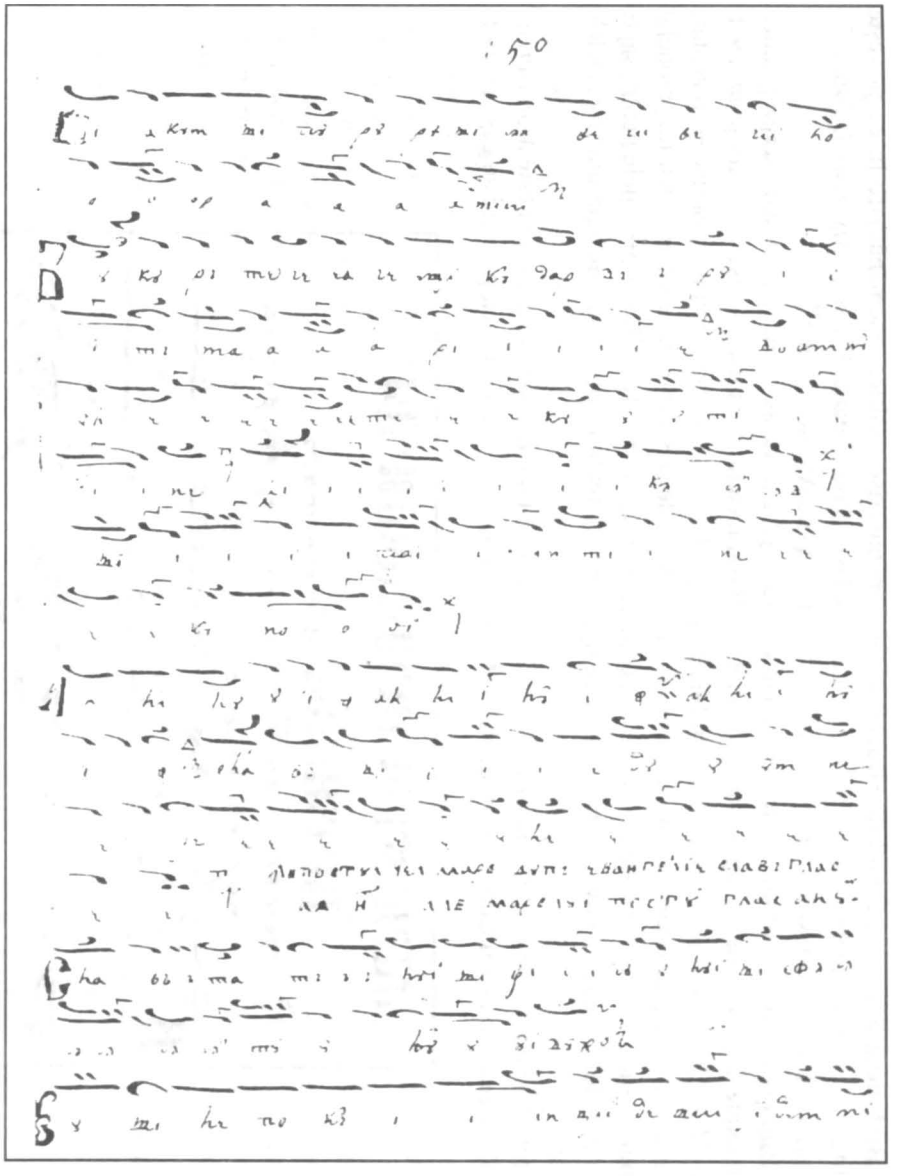


Fig. 15–16. Bibl. Sf. Sinod, Bucureşti, *Ms. rom. II 12*, f. 149v–150.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În Biblioteca Sfântului Sinod din București, trei manuscrise psaltice, asemănătoare în ce privește conținutul liturgic, conțin pripelele lui Filotei în varianta Ghelasie Basarabeanu. Ele sunt: *Ms. rom. II 146,* f. 7–7ᵛ, *Ms. rom. II 12,* f. 149ᵛ–150ᵛ și *Ms. rom. II 278,* f. 201–201ᵛ, toate Antologhioane[38].

În Biblioteca Arhivelor Statului din Râmnicu-Vâlcea se găsesc, de asemenea, două manuscrise psaltice în care sunt notate *pripelele* lui Filotei în varianta Ghelasie Basarabeanu. Sunt manuscrisele românești *nr. 79,* f. 26–27 și *nr. 81,* f. 39–39ᵛ și f. 162ᵛ–164ᵛ. Dacă în Ms. 79 pripelele apar întocmai ca în manuscrisele prezentate anterior, în *Ms. 81,* după prezentarea separată a grupului *pripelelor* de la 8 septembrie – care constituie modelul de cum trebuiesc interpretate *pripelele* (prosomia) –, copistul introduce la f. 162ᵛ–164ᵛ opt pripele pentru șapte sărbători cu polieleu, notate separat, păstrând muzica tip, adaptată textului literar al fiecăreia dintre pripelele nou alcătuite[39].

Ultimul manuscris în vederile noastre ce conține pripelele lui Ghelasie Basarabeanu este *Manuscrisul 5916* din Biblioteca mănăstirii Stihareț din județul Olt, caligrafiat de Mihai Vasilescu pe când se găsea elev la

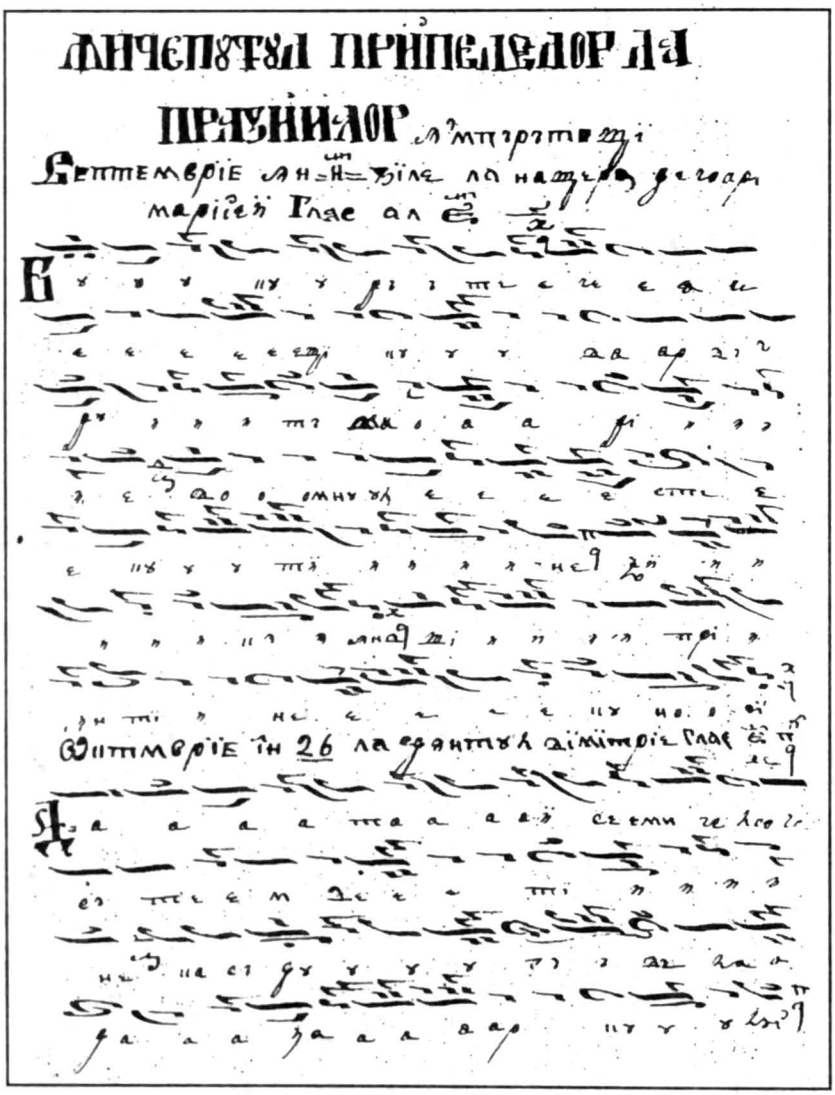


Fig. 17. Bibl. Arhivelor Statului Râmnicu-Vâlcea, *Ms. rom. 81,* f. 162ᵛ.

[38] *Ms. rom. II 278* din *Bibl. Sf. Sinod* din București este scris de Marin Georgescu din Crăciuneii de Sus, jud. Olt, pe când se găsea elev la Seminarul din Curtea de Argeș (1860–1864). Este un *Antologhion* conținând cântări psaltice necesare slujbelor liturgice. La început (f. 3–4), copistul introduce primele trei capitole din *Canoanele musicii prelucrate din Teoreticon* cu întrebări și răspunsuri, prelucrate pe înțelegerea elevilor, după *Teoreticonul* lui Macarie Ieromonahul tipărit la Viena în 1823.

[39] Sărbătorile cărora li s-au alcătuit separat pripele sunt: Nașterea Fecioarei Maria (8 sept.), Sf. Dumitru (26 oct.), Sf. Nicolae (6 dec.), Sf. Vasile (1 ian.), Bobotează (6 ian.), Sf. Gheorghe (23 aprilie) și Adormirea Maicii Domnului (15 aug.). La Sf. Dumitru, copistul prezintă două pripele: „Dat-ai semn celor ce se tem de Tine" și „Veniți iubitorilor de mucenici".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

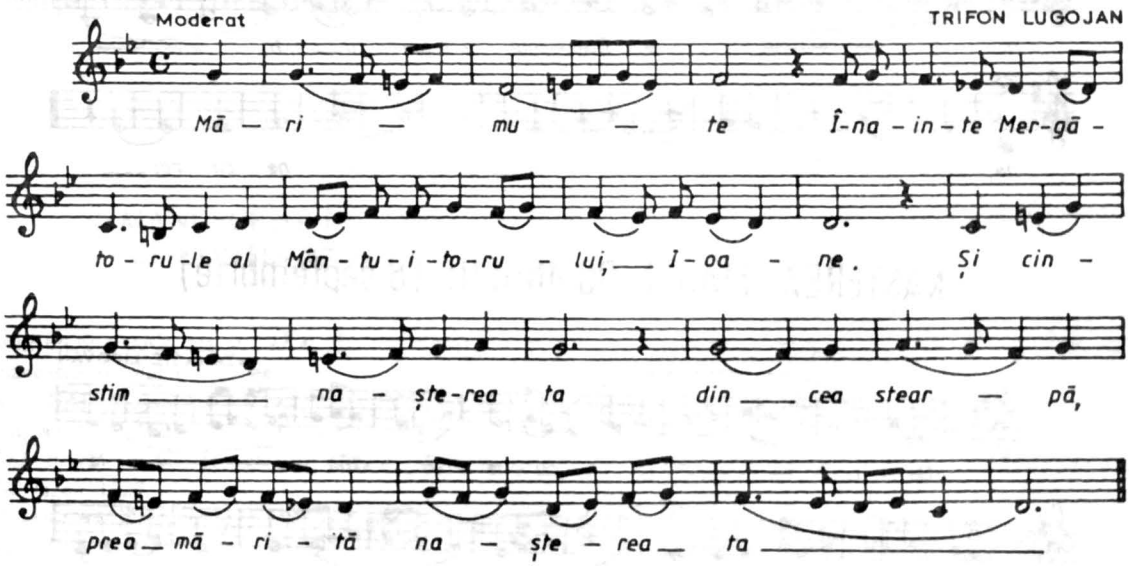
Seminarul teologic din Curtea de Argeş (1851–1855). Sunt notate în manuscris la paginile 81–82 şi poartă titlul „*Pripelele* după polieleu, glasul V”[40].

În Bucovina de nord, în centrul şi sud-vestul Transilvaniei, în Banat şi Crişana, *pripelele* după polieleu cunosc o mare varietate de forme, cu anume specificitate zonală, influenţate structural în bună parte de muzica cultă. Ele au fost notate şi publicate în colecţii de cântări bisericeşti de muzicieni de prestigiu din zonele respective: Silvestru Morariu-Andrievici[41], în Bucovina, Celestin Cherebeţiu[42] şi Dimitrie Cunţanu[43] în Transilvania, (zonele Cluj, Blaj, Sibiu), Terenţiu Bugariu[44], Atanasie Lipovan[45] şi Trifon Lugojan[46] în Banat şi Crişana (zonele Arad, Timişoara şi Oradea). Deşi diferite de la zonă la zonă, *pripelele* lui Filotei, în variantele menţionate, au totuşi unele părţi comune, atât în ce priveşte raportul structural dintre ele, cât şi raportul dintre acestea şi variantele în circulaţie în celelalte provincii româneşti: Oltenia, Muntenia, Moldova şi sudul Bucovinei.

Făcând o analiză aprofundată a *pripelelor* lui Filotei în spaţiul de nord-vest al ţării (Banat, Crişana, Transilvania) bizantinologul Gheorghe Ciobanu ajunge la concluzia unui „prototip comun” al acestora, dincolo de diferenţele existente „datorită dezvoltării (lor) izolate şi a muzicii culte”[47]. Acest prototip nu poate fi altceva decât varianta princeps creată – muzică şi text literar – de Filotei Monahul de la Cozia, ajunsă la noi după o circulaţie orală de secole în variantele pe care le cunoaştem, fără a-şi fi pierdut identitatea.

Pentru o imagine mai clară asupra muzicii *pripelelor* lui Filotei în provinciile nord-vestice româneşti, prezentăm câteva exemple în notaţie liniară în variantele semnate de Dimitrie Cunţanu, Atanasie Lipovan, Celestin Cherebeţiu şi Trifon Lugojan. Şi pentru că muzica *pripelelor* şi a mărimurilor (veliceaniilor) este asemănătoare, mărimurile monahului rus Macarie, fiind adaptate din punct de vedere muzical pripelelor lui Filotei, iar în „creaţia” compozitorilor Atanasie Lipovan şi Trifon Lugojan n-am întâlnit în colecţiile ce mi-au stat la îndemână decât „mărimuri”, pe care aceştia le numesc *„pripele”*, mi-am îngăduit a prezenta alături cele două feluri de tropare *(pripele* şi mărimuri) ce fac corp comun cu „psalmii aleşi” ai lui Nichifor Vlemmidis la sărbătorile cu polieleu.

NAŞTEREA Sf. IOAN BOTEZĂTORUL (24 iunie)
Pripeala psalmului ales



[40] Nestor Arhiereul, *Trei manuscrise psaltice vechi,* în MO, Craiova, an. XXIV (1972), nr. 11–12, (nov.-dec.), p. 939.

[41] Silvestru Morariu-Andrievici, *Psaltichia bisericească aşeţiată în note muzicale,* Viena, 1879.

[42] Celestin Cherebeţiu, *Cele opt versuri bisericeşti. Vecernie. În felul cum se cântă la Blaj,* Cluj, 1935.

[43] Dimitrie Cunţanu, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri ale Sfintei Biserici Ortodoxe,* culese, puse pe note şi aranjate de..., Sibiu, 1890.

[44] Terenţiu Bugariu, *Sentinela cântărilor bisericeşti române,* Temesvar, 1908.

[45] Atanasie Lipovan, *Cântări bisericeşti,* vol. II, Arad, 1907.

[46] Trifon Lugojan, *Cântări bisericeşti la sărbătorile Maicii Domnului,* Arad, 1928.

[47] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.,* p. 291. O scurtă prezentare a pripelelor lui Filotei în varianta D. Cunţanu face muzicologul Vasile Stanciu în volumul *Muzica bisericească ortodoxă în Transilvania,* Cluj-Napoca, 1996, p. 152–155.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NAȘTEREA MAICII DOMNULUI (8 septembrie)
Pripelă

CELESTIN CHEREBEȚIU

A-du-ți a - minte Doamne de David și de toa — te blân - de —
ți — le lui, Bucură - te ceea ce ești plină de dar dă - ru - i — tă, Ma -
ri — e, Dom — nul — e — ste — cu —
ti — ne, zi — când — Și prin ti — ne — cu noi.

NAȘTEREA MAICII DOMNULUI (8 septembrie)
Pripelă

Andante

DIMITRIE CUNȚANU

Bu - cu-rā - te — ce — ea ce ești cu dar dā - ru - i — tā, Ma -
ri — e · Dom — nul e — ste cu — ti —
ne, zi — când — Și — prin ti — ne cu noi —

NAȘTEREA MAICII DOMNULUI (8 septembrie)

ATANASIE LIPOVAN

Mā — ri — mu - te Prea — sfân — tā
Fe — cioa — rā, și — cin — stim pre sfin - ții —
tāi — pā — rinți. Și mā-rim în-tru tot lāu-da — tā
Na — ște-rea ta, — Na - ște-rea ta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Despre Filotei Monahul de la Cozia, autorul *pripelelor* după polieleu, menţionat în istoria literaturii şi a muzicii româneşti ca primul creator de imne liturgice, s-a scris foarte puţin. Cu excepţia teologului Tit Simedrea, bun cunoscător al muzicii psaltice, şi a etnomuzicologului Gheorghe Ciobanu – într-o măsură, limitată însă, a cercetătorului Emil Turdeanu –, care au aprofundat în studiile lor viaţa şi opera lui Filotei Monahul, nu cunosc un alt nume. Menţiuni au mai fost făcute, nu însă şi studii speciale. Aceasta ne-a determinat, de altfel, în baza elementelor descoperite legate de personalitatea imnografului de la Cozia, să încerc a pătrunde, pe cât a fost cu putinţă, în intimitatea acestui pe nedrept uitat literat şi muzician român, prezentând lucrarea de faţă.

Aşa cum am arătat pe parcursul lucrării, Filotei Monahul de la Cozia şi-a desfăşurat activitatea în a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi prima jumătate a secolului următor. Ca mirean i se spunea Filos şi a fost logofăt în cancelaria domnească a lui Mircea cel Bătrân, funcţie pe care o părăseşte pentru a îmbrăca haina monahală, primind, conform uzanţelor bisericeşti, numele de Filotei.

Este creatorul imnurilor liturgice (text literar şi muzică) cunoscute sub numele de *„pripele"* ce se cântă la slujba utreniei „după polieleu, împreună cu „mărimurile" monahului rus, Macarie, şi „psalmii aleşi" ai lui Nichifor Vlemmidis, la praznicele împărăteşti, la sărbătorile închinate Maicii Domnului şi ale sfinţilor cuvioşi şi mucenici mai însemnaţi.

Pripelele lui Filotei au circulat în manuscrise şi tipărituri, fiind preluate în serviciul cultului religios, mai întâi în Ţările Române, apoi în ţările slave ortodoxe, în Bulgaria, Iugoslavia, Rusia şi Ucraina. Au fost scrise în dialectul slavon, medio-bulgar, primul manuscris cunoscut fiind datat anul 1847, caligrafiat, după opinia lui Tit Simedrea, la mânăstirea Cozia, cu hramul „Sfânta Treime".

Muzica *pripelelor* a circulat pe cale orală până în secolul al XIX-lea, când a fost notată în semiografie psaltică de Macarie Ieromonahul.

Se cunosc mai multe variante ale muzicii *pripelelor* lui Filotei, notate în decursul anilor de muzicieni consacraţi, toate având însă aceleaşi puncte comune ţinând de structura lor monodică – formule ritmico-melodice, modulaţii, cadenţe –, autorii variantelor notate păstrându-se în atmosfera medievală în care au fost concepute iniţial, adăugând ceva din viziunea şi personalitatea lor artistică.

Întemeietor al literaturii religioase româneşti de limbă slavonă, „Kyr Filotei Monahul de la Cozia, fost logofăt al lui Mircea Voevod", aşa cum apare în titlul pripelelor sale, rămâne în istoria muzicii româneşti ca primul creator de imne liturgice, melodia *pripelelor* sale fiind socotită „cea mai veche creaţie muzicală din câte cunoaştem până astăzi", cum afirmă cu autoritatea-i profesională bizantinologul Gheorghe Ciobanu.

ANEXĂ

MANUSCRISE ÎN LIMBA SLAVONĂ DIN ŢARĂ ŞI STRĂINĂTATE CE CONŢIN PRIPELELE LUI FILOTEI MONAHUL DE LA COZIA

1. *Sbornic liturgic*, BAR, Ms. sl. 277, f. 172–173' scris în Ţara Românească, secolul al XVI-lea.
2. *Tipicon*, BAR, Ms. sl. 101, f. 269'–271', scris la mănăstirea Neamţ, an. 1519-1523.
3. *Trebnic liturgic*, BAR, Ms. sl. 237, f. 336'–340, scris în Moldova, an. 1527.
4. *Orologhion*, BAR, Ms. sl.32, f. 154–157', scris în Moldova, secolul al XVI-lea.
5. *Orologhion*, BAR, Ms. sl. 209, f. 228'–232', scris în Moldova, secolul al XVI-lea.
6. *Antologhion*, BAR, Ms. sl. 251, f. 289'–298 scris în Moldova, secolul al XVI-lea.
7. *Liturghier*, BAR, Ms. sl. 227, f. 55'–58, scris în Moldova, secolul al XVI-lea.
8. *Miscelaneu liturgic*, BAR, Ms. sl. 628 f. 321'–322', scris la mănăst. Coşula, secolele XVI–XVII.
9. *Miscelaneu liturgic*, BAR, Ms. sl. 549, f. 258–260', scris la mănăst. Dobrovăţ, secolele XVI–XVII.
10. *Miscelaneu liturgic*, BAR, Ms. sl. 724, f. 36-36', scris în Moldova, secolele XVI-XVII.
11. *Antologhion*, BAR, Ms. sl. 118, f. 312'–318, scris în mănăst. Neamţ.
12. *Acatistier*, BAR, Ms. sl. 279, f. 2, scris în Valahia, secolul al XVII-lea.
13. *Antologhion*, BAR, Ms. sl. 283, f. 236–240', scris în Moldova secolul al XVI-lea, cântări în slavonă şi greacă.
14. *Stihirar Kriukovyi*, Bibl. lavrei Sf. Treime-Serghiev, Rusia, Ms. sl. 407, an. 1437.
15. *Psaltire*, Bibl. Lavrei Sf. Treime-Serghiev, Rusia, Ms. sl. 323, f. 246, secolul XVI-lea.
16. *Psaltire*, Bibl. Publică de Stat, Petrograd, Rusia, Ms. sl. 44, f. 1020–103, fond 560, Buslaev, secolul al XV-lea.
17. *Sbornic liturgic*, Bibl. Publică de Stat Petrograd, Rusia, Ms. sl. 117, fond 728 (Sofia), secolul XVI-lea.
18. *Triod înflorit*, Bibl. Publică de Stat Petrograd, Rusia, Ms. sl. 361, fond 588 Pogodin, secolele XVI-XVII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

19. *Psaltire*, Bibl. Publică de Stat Petrograd, Rusia, Ms. sl. 757, f. 348ᵛ–371ᵛ, fond 775, Titov, secolele XVI–XVII.
20. *Psaltire*, Bibl. Publică de Stat Petrograd, Rusia, Ms. sl. 96, f. 214ᵛ–230ᵛ, fond 775, Titov, secolul al XVII-lea.
21. *Psaltire*, Bibl. Acad. Petrograd, Rusia, Ms. sl. 632, fond I. Arhanghelsk, secolul al XVI-lea.
22. *Psaltire*, Bibl. Acad. Petrograd, Rusia, Ms. sl. 21.5.5, f. 183–210ᵛ, fond 31, Osnovnoe sobr. secolul al XVI-lea.
23. *Irmologhion*, Bibl. Acad. Petersburg, Rusia, Ms. sl. 33.17.13, f. 162ᵛ–172ᵛ, fond 31, Osnovnoe sobr. secolul al XVI-lea.
24. *Psaltichie*, Bibl. Acad. Petersburg, Rusia, Ms. sl. 24.3.72, fond 31, Osnovnoe sobr. secolul al XVI-lea.
25. *Psaltire*, Muzeul de Istorie – Moscova, Rusia, fără cotă, f. 231–234, fond 911, Uvarov, secolul al XVI-lea.
26. *Psaltire*, Muzeul de Istorie – Moscova, Rusia, Ms. sl. 667 (501–357), f. 226ᵛ–235, fond 911, Uvarov, secolul al XVI-lea.
27. *Psaltire*, Muzeul Unional Moscova, Rusia, Ms. sl. 160, f. 161–189, fond 37, Bol'skakov, secolul al XVI-lea.
28. *Sbornic liturgic*, Bibl. Unională Moscova, Rusia, Ms. sl. 31, fond 247 Rogozskoe Kladbišče, secolul al XVI-lea.
29. *Miscelaneu liturgic*, Bibl. Unională, Moscova, Rusia, Ms. sl. 67 (249), f. 176–181, secolul al XVI-lea.
30. *Sbornic liturgic*, Bibl. Unională Moscova, Rusia, Ms. sl. 918, fond 247, Rogozskoe Kladbišče, secolul al XVI-lea.
31. *Psaltire*, Bibl. Unională Moscova, Rusia, Ms. sl. 323 (836), fond 304, Serghiev – Lavra, an. 1546.
32. *Sbornic ascetic*, Bibl. Sem. Teologic Arhanghelsk, Rusia, Ms. sl. 50, secolele XV–XVI.
33. *Triod inflorit*, Bibl. Arhiv. Centr. Acte Vechi, Moscova, Rusia, Ms. sl. 5, fond 188, Obojenski, secolul al XV-lea.
34. *Condacar*, Bibl. Schit Sf. Nicolae – Soroca, Basarabia, Colecţ. Condrea, sec. XVIII (pierdut).
35. *Tipicon bisericesc*, colecţ. T. Ghepetzko, Basarabia, Ms. sl. f.n., f. 252, an. 1532.
36. *Irmologhion*, Bibl. Acad. Lvov, Ucraina, Ms. sl. 469, f. 8–12, an. 1661–1673.
37. *Irmologhion*, Bibl. Acad. Lvov, Ucraina, Ms. sl. 235, f. 222–224, secolul al XVIII-lea.
38. *Psaltire*, Bibl. Naţ. Sofia, Bulgaria, Ms. al. 4 (532), secolele XV–XVI.
39. *Trebnic*, Bibl. Naţ. Sofia, Bulgaria, Ms. sl. 665 (266) f. 201–203, secolele XV–XVI.
40. *Psaltire*, Bibl. Naţ. Sofia, Bulgaria, Ms. sl. 459 (128), an. 1559.
41. *Sbornic liturgic*, Bibl. Muz. Biseric. Sofia, Bulgaria, Ms. sl. 117, secolul al XVI-lea.
42. *Miscelaneu*, Bibl. Mânăst. Rila, Bulgaria, Ms. sl. 30 (1/29, 8), an. 1656.
43. *Miscelaneu*, Bibl. Naţ. Viena, Austria, Ms. sl.123, sec. XIV.
44. *Stihirar*, Bibl. Naţ. Viena, Austria, Ms. sl. 93, secolul al XVIII-lea.
45. *Psaltire*, Bibl. Univ. Praga, Cehia, Ms. sl. 5, colecţ. P. I. Safarik, an. 1646.
46. *Paraclis*, Bibl. Univ. Praga, Cehia, Ms. sl. 277 (6), colecţ. P.I. Safarik, an. 1661.
47. *Stihirar*, Bibl. Univ. Praga, Cehia, ms. sl. 13, colecţ. P. I. Safarik, an. 1661.
48. *Stihirar*, Bibl. Naţ. Belgrad, Iugoslavia, Ms. sl. 173 (1362), secolul al XVI-lea.
49. *Psaltire*, Muzeul Bisericii Sârbe – Belgrad, Iugoslavia, Ms. sl. 151, f. 204,
50. *Miscelaneu*, Bibl. Mânăst. Hilandar – Athos, Grecia, Ms. sl. 345 (417; 328), an. 1547.
51. *Miscelaneu*, Bibl. Mănăst. Hilandar – Athos – Grecia, Ms. sl. 89 (109; 214), f. 213, an. 1549.
52. *Ceaslov*, Bibl. Patriarhiei Ortodoxe – Ierusalim – Israel, Ms. sl. 20, fond Hagiu Stavru, secolul al XV-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RELAȚIA MUZICĂ – TEXT ÎN LIEDUL „ȘI DACĂ RAMURI BAT ÎN GEAM" DE GEORGE DIMA

(150 de ani de la naşterea compozitorului)

de ŞTEFAN FIRCA

Predilecția lui George Dima pentru genurile vocale (fie creații corale – *a cappella* sau cu orchestră –, fie lieduri) își are două posibile explicații: pe de-o parte, una de ordin biografic – cariera inițială de cântăreț a lui Dima, desfășurată la operele din Klagenfurt și Zürich –, pe de altă parte, una de ordin estetic – dorința compozitorului de a găsi corespondentul muzical optim al unor plăsmuiri poetice românești.

În plan muzical, creația lui G. Dima își are, dintru început, două principale surse de inspirație națională: cântecul popular de iz țărănesc, și „cântecul vechi românesc"[1]. Spre deosebire de „cântecele poporale românești", ce țin explicit de folclorul rural, „cântecele vechi românești" (ambele denumiri aparțin lui Dima) au la bază acele producții muzicale semiculte, constituite prin suprapunerea pe un substrat folcloric a unor influențe din sfera muzicii culte occidentale (arii de operă sau de operetă etc.). „Cântecele vechi românești" – creații corale și pentru voce-pian – se inspiră așadar din melodii și texte autohtone anonime de la sfârșitul secolului al XIX-lea. „Foarte răspândite în orașele ardelenești, aceste cântece erau cunoscute în toate straturile sociale, cucerind un loc aparte în sensibilitatea artistică a orășenilor, alături de cântecele sătești"[2]. În mod excepțional, Dima recurge și la filonul oriental al *Cântecului de lume* antonpannesc[3].

În general, însă, muzica lui G. Dima nu cultivă în mod direct și explicit datele (modale, ritmice) ale folclorului, ci le interpretează în termenii tradiției armonic-polifonice europene; se poate vorbi așadar fie de „un spirit folcloric ideal, la jumătatea drumului între autenticitate și caracterul academic"[4], fie, potrivit unor opinii mai tranșante, de un „autohtonism alterat, impur"[5], ca fenomen specific și inevitabil al epocii. De altfel, însuși faptul că muzica lui Dima era receptată în spațiul german drept „o plantă exotică" (afirmația aparține criticului Hans von Basedow)[6] demonstrează fără îndoială recunoașterea unui *topos* național, a unei sensibilități specific românești[7].

Creația poetică românească este bogat reprezentată în cântecul vocal – solistic și coral – al lui G. Dima, prin numele unor Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Gheorghe Asachi, Grigore Alexandrescu, Mihail Zamfirescu și, nu în ultimul rând, Mihai Eminescu.

[1] Cf. Ana Voileanu Nicoară, *G. Dima, viața și opera*, București, 1957, p. 135.

[2] Ibidem, p. 135.

[3] Este cazul cântecului *Hop, țurcă, furcă*, pe care-l analizează Octavian Lazăr Cosma *(Hronicul muzicii românești*, vol. II, București, 1986, p. 313).

[4] Clemansa Liliana Firca, *Direcții în muzica românească 1900–1930*, București, 1974, p. 7.

[5] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, București, 1976, p. 367.

[6] Apud *Ibidem*, p. 373.

[7] În studiul intitulat *George Dima și folclorul*, *Lucrări de muzicologie*, vol. 15, Cluj, 1984, p. 13–24), Traian Mârza pune în discuție și atitudinile lui Dima față de folclor, atitudini determinate în bună măsură de situația socio-politică a Ardealului. Nu este locul aici să insistăm asupra condițiilor ce au dus la formarea școlii naționale românești, și nici asupra climatului muzical de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Pentru aceste teme – ce dispun la ora actuală de o imensă bibliografie –, o bună introducere o reprezintă studiul lui Romeo Ghircoiașu, *Curentul romantic în cultura muzicală românească din secolul XIX*, *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj, 1968, p. 47–52, idei din acest studiu fiind reluate pe larg în volumul *Cultura muzicală românească în secolele XVIII–XIX*, București, 1992, în special ultimul capitol, p. 214–251, ce tratează problema aculturației, a influențelor și a mutațiilor în geneza școlii naționale.

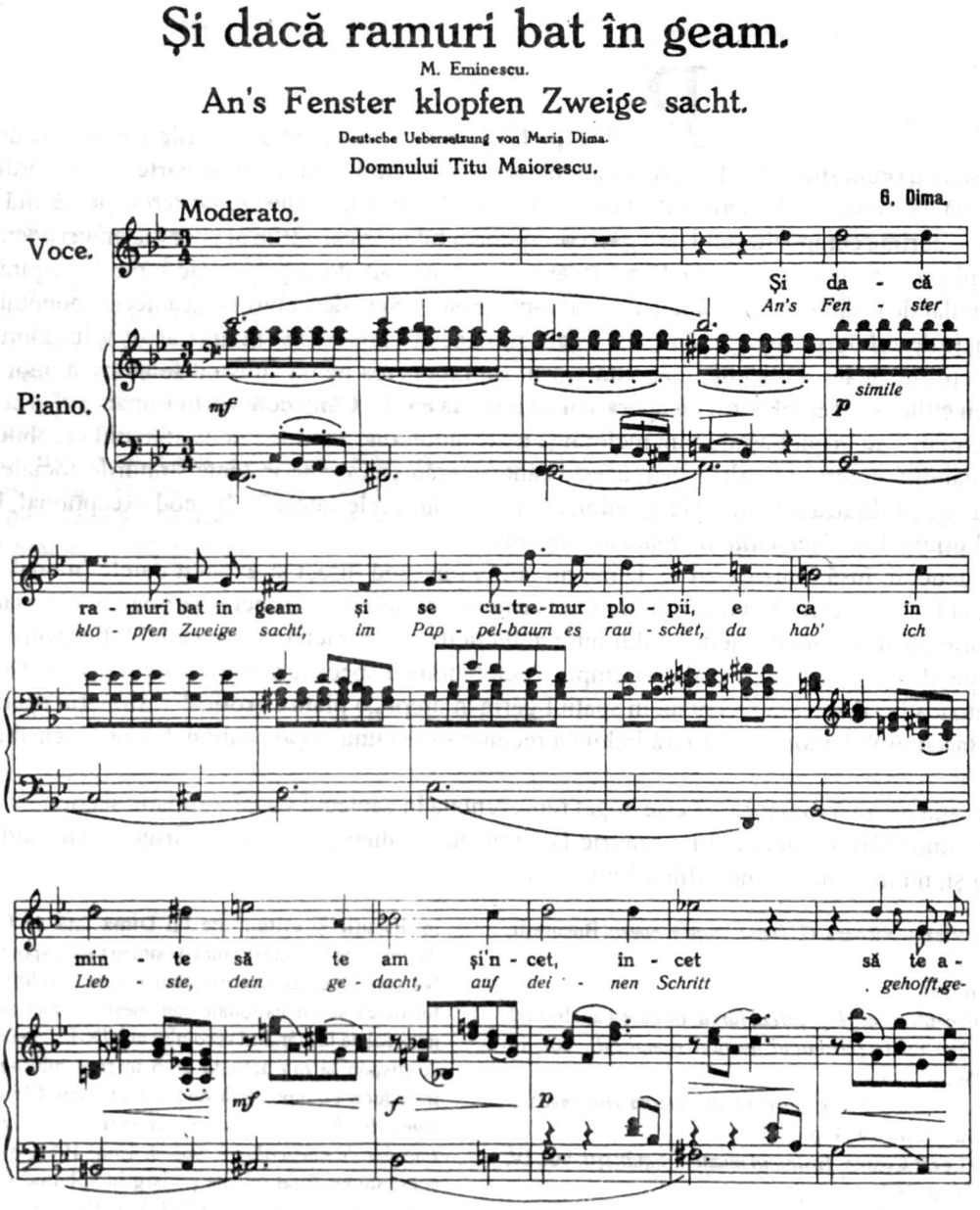
STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 33–38, BUCUREȘTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În monografia dedicată lui G. Dima, Ana Voiculeanu Nicoară consideră două dintre lucrările corale scrise la Sibiu în 1895 – *Ce te legeni, codrule* şi *La mijloc de codru des,* ambele pentru cor mixt – drept prima întâlnire a compozitorului cu lirica eminesciană[8]. Există însă trei lieduri pe versuri de Eminescu create până în 1886, şi anume *Stelele, Cerul meu* şi *Sequidilla.* În anul 1897 apar la scurte intervale de timp alte cinci cântece inspirate de poezia eminesciană, reprezentând culmea creaţiei de lieduri a lui G. Dima: *Şi dacă ramuri bat în geam, Dorinţa, De ce nu-mi vii, Somnoroase păsărele* şi *Peste vârfuri*[9].

Muzicalitatea versului eminescian a fost relevată – se ştie –de exegeţi iluştri ai operei poetului. G. Ibrăileanu definea poezia lui Eminescu ca fiind „muzică prin fond ca şi prin formă". Pompiliu Constantinescu stabileşte ca elemente definitorii ale originalităţii acestei rostiri poetice, „cel de atitudine (pesimismul), cel muzical (sensibilitatea) şi cel de expresie sau formal (figuraţia)"[10]. Ideile de „armonie eminesciană" (Tudor Vianu) şi eufonie (Zoe Dumitrescu Buşulenga)[11] se referă explicit la aceeaşi muzicalitate a versurilor poetului.

Regăsim în *Şi dacă ramuri bat în geam* tema nostalgiei, a amintirii fiinţei iubite, temă prezentă în atâtea alte producţii ale poetului. La nivel strofic se constată o structurare a conţinutului poetic în două planuri distincte,



[8] Ana Voileanu Nicoară, *op. cit.*, p. 144–145.

[9] În periodizarea pe care o efectuează, Ana Voileanu Nicoară include acest ultim lied în cea de-a doua etapă de creaţie a compozitorului, cuprinsă între anii 1900–1915, *op. cit.*, p. 184.

[10] *Apud:* Gheorghe Firca, *Muzicalitatea versului eminescian şi liedul românesc, Semenicul,* Reşiţa, [1989], p. 61.

[11] Ibidem, p. 61–63.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unul descriptiv, peisagistic – în primele două versuri (strofa I – „ramuri", „plopi"; strofa II – „stele", „lac"; strofa III – „nori", „lună") –, celălalt relevând trăirile, afectivitatea subiectului – în ultimele două versuri (amintirea – strofele I şi III, şi durerea – strofa II). Această organizare bazată pe opoziţia dintre *obiectivitatea naturii* şi *subiectivitatea fiinţei umane* este valabilă pentru toate cele trei strofe ale poeziei.

Concepute într-o metrică alternativă, bazată pe succesiunea silabică de tipul 8–7 (folosită frecvent în creaţia eminesciană, şi provenită din sursă folclorică), strofele conţin o rimă încrucişată, de tipul 1–3, 2–4. Divizarea strofei în două secţiuni, precum şi delimitarea acestora se bazează printre altele pe două „constante" strofice (având sensul de „puncte fixe" pe parcursul întregii poezii), plasate la începutul versurilor 1 şi 3. Aceste constante, „Şi dacă" (versul 1) şi „E ca" (versul 3) au un rol coordonator, de extindere a substratului poetic propriu versului din care fac parte asupra celorlalte două versuri, respectiv 2 şi 4. „Şi dacă" implică o condiţionare asupra lui „E ca". Cu alte cuvinte, planul contemplativ (amintirea fiinţei iubite) este condiţionat de planul descriptiv (evocarea peisajului nocturn, caracterizat prin „stele" – strofa II, şi „lună" – strofa III). Natura acţionează deci asupra stărilor sufleteşti ale poetului. Tot în plan stilistic se observă calitatea polisemantică a cuvântului „bat", sugerând atât imaginea auditivă (strofa I, versul 1: „Şi dacă ramuri *bat* în geam") cât şi „imaginea vizuală" cum o definea Ibrăileanu (strofa II, versul 1: „Şi dacă stele *bat* în lac").

Într-o mişcare *Moderato,* într-un ritm ternar (trei pătrimi) şi în tonalitatea de bază *sol* minor, liedul lui Dima urmăreşte îndeaproape poezia eminesciană, evidenţiind caracteristicile formale şi de conţinut ale acesteia, compozitorul slujindu-se pentru realizarea acestui scop de toţi parametrii muzicali: melodie, armonie, ritm, dinamică şi, nu în ultimul rând, de cadrul tonal.

Ca o particularitate esenţială a desfăşurării muzicale trebuie privită relaţia dintre linia melodică semi-cromatică a basului şi organizarea la nivel micro- şi macro-formal a piesei. Această melodizare a pilonilor armonici determină aşadar structurarea liedului în trei secţiuni, precum şi divizarea fiecărei secţiuni în două perioade distincte. Nu este altceva decât organizarea discursului muzical după normele stabilite de textul poetic. Unitatea formală se afirmă prin izomorfismul (sau mai bine zis „izo-formismul") celor trei secţiuni muzicale, determinând o formă de tipul AAvA1, deci o formă strofică. Întocmirea unui tabel comparativ va scoate în evidenţă mai bine divizarea strofei şi, respectiv, a secţiunii muzicale:

Perioada „a"	*Perioada „b"*
TEXT	
– Caracter descriptiv, peisagistic, obiectiv (NATURA) strofa I = „ramuri", „plopi" strofa II = „stele", „lac" strofa III = „nori", „lună" – Constantă: „Şi dacă".	– Caracter afectiv, subiectiv (UMANUL) strofa I = amintirea strofa II = durerea strofa III = amintirea – Constantă: „E ca".
MUZICĂ	
– Tonalitatea de bază: *sol* minor – Secţiune cvasi-stabilă tonal – Policromie ritmică – Structurare acordică a acompaniamentului, în A şi Av; figuraţie armonică în A1 – Ambitus melodic vocal: *fa diez* 1 – *fa becar* 2 – Tendinţă de polifonizare a acompaniamentului (sugerarea a patru „voci"); dialoguri de tip întrebare-răspuns – Ambitus metric: nouă măsuri (A; Av; A1).	– Tonalitatea omonimă: *Sol* major – Secţiune instabilă tonal (inflexiune modulatorie spre *Si bemol* major) – Izocromie ritmică (ritm trohaic augmentat) – Procedee de cvasi-secvenţare a acompaniamentului (secvenţare liberă) – Ambitus melodic vocal diminuat: *sol* 1 – *mi becar* 2 – Tendinţă de omofonizare a acompaniamentului (sugerare a două „voci"); dispariţia dialogurilor – Ambitus metric: şapte măsuri (A, Av); nouă măsuri (A1).

Observarea diferenţelor dintre cele două perioade „a" şi „b" conduce şi la unele precizări privind relaţia dintre text şi muzică:

1. Simplificările vocabularului la diverse nivele ale discursului muzical, din cea de-a doua perioadă (ne referim la diminuarea ambitusului melodic al vocii, la tendinţa de omofonizare a acompaniamentului după

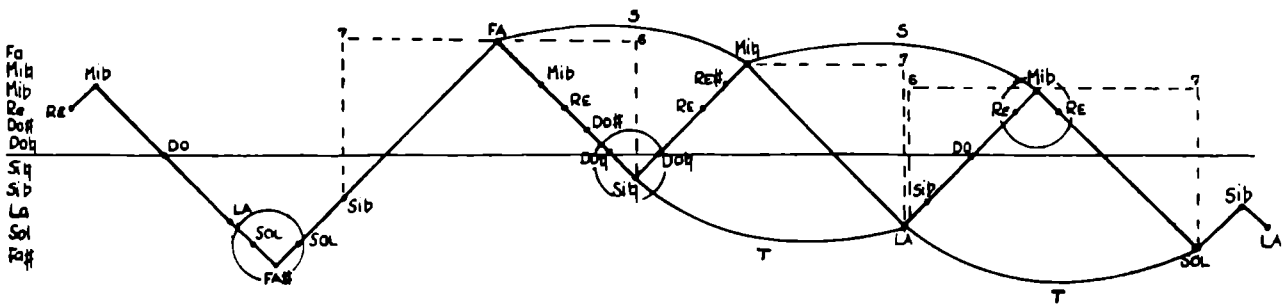
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

polifonizarea precedentă), subliniază încărcătura emoţională a versurilor: poetul îşi aduce aminte de fiinţa iubită, simţind în acelaşi timp durerea despărţirii. Mijloacele muzicale sunt potenţate şi prin instabilitatea tonală a perioadei (amintind aici inflexiunea modulatorie spre *Si bemol* major). La aceasta se adaugă izocromia ritmică, datorată ritmului trohaic augmentat (întâlnit frecvent în creaţia de lieduri a lui Dima), ce dă naştere unei relaţii compensatorii faţă de instabilitatea tonală. Procedeul opus se observă în cadrul primei perioade, cvasi-stabilă tonal (modulaţia la *Sol* major apare abia în ultimele două măsuri), dar policromă din punct de vedere ritmic.

2. În prima perioadă se distinge caracterul opus faţă de cele menţionate anterior, şi anume acela de generalitate, de obiectivitate a naturii. Descriptivismul poetic este subliniat în plan sonor prin expresia tensionată a acordurilor acompaniamentului, precum şi prin curbele melodice, „adâncite" în comparaţie cu cea de-a doua perioadă. Puterea expresivă, sugestivitatea substanţei sonore ating punctul culminant în măsura a opta, moment ce coincide atât cu climax-ul melodiei vocale, cât şi cu axul de simetrie al secţiunilor A şi Av. Aici, compozitorul ar dori parcă să asocieze termenului de „cutremur" un alt sens decât cel originar, şi anume acela de fior lăuntric ce străbate fiinţa umană în clipe de emoţie, anticipând astfel atmosfera celei de-a doua perioade. Redarea acestui punct tensional (căruia îi succede relaxarea, rezolvarea pe tonul „cald" al acordului de tonică în *Sol* major) se efectuează prin ciocnirea disonantică a sunetelor *fa-mi bemol* şi *mi bemol-re*.

Un alt tip de tensiune emoţională se observă şi în cadrul perioadei „b", reliefată însă nu prin sonoritate, ci prin două pauze de pătrime (două în A şi A1, una în Av) apărute în linia melodică vocală, ele având rolul de a cezura ultimul vers al strofei. În această direcţie trebuie menţionat un aspect important al construcţiei poetice, şi, implicit, muzicale: Dima recurge în ultimile versuri ale strofelor I şi III la repetarea primelor două, respectiv trei silabe („încet" – strofa I, şi „de tine" – strofa III). Repetiţia din planul literar este potenţată muzicalmente prin secvenţarea formulei ritmice pătrime + doime, urmată la rându-i de efectul unei „respiraţii întrerupte" datorat pauzelor de pătrime, ca şi de rezolvarea semi-cadenţială. Dinamica este în strânsă legătură cu textul literar, repetiţia „şi'ncet, încet" fiind subliniată prin scăderea nuanţei dinamice de la *forte* la *piano*.

Analiza vectorială[12] a celor două voci extreme – basul şi discantul („cele două voci supraordonate" – conform metodologiei de analiză a lui Hindemith[13] – reliefează anumite simetrii şi corespondenţe structurale, numerice, între perioadele „a" şi „b", aşa cum rezultă din graficele 1 şi 2.



Graficul 1. – Reprezentarea grafică a melodiei vocale

Se denumesc *maxime şi minime* punctele extreme ale graficului („punctele de flexionare melodică"[14]).

Maxime şi minime: RE – MI b – FA# – FA – SI♮ – MI♮ – LA – MI b – SOL – SI b – LA

Se denumeşte *alfabet* „totalitatea sunetelor conţinute de o anumită melodie luate o singură dată şi organizate în ordinea crescătoare frecvenţelor"[15].

Alfabet: FA# – SOL – LA – SI b – SI♮ – DO – DO# – RE – MI b – MI♮ – FA.

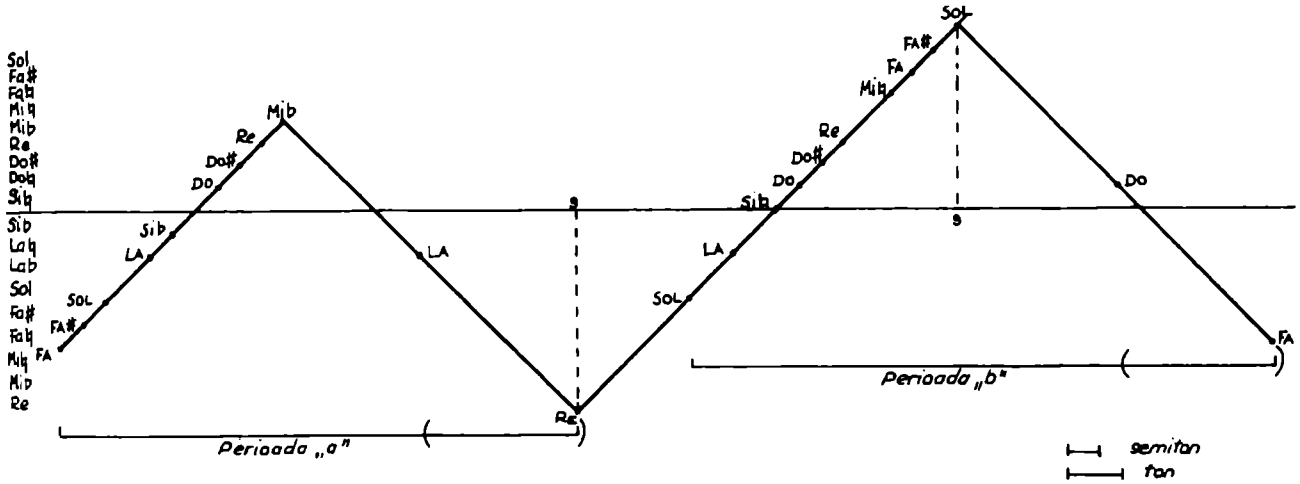
[12] Cf. Lucian Meţianu, *Temps, Espace, Énergie, Densité, Muzica*, nr. 2/1997, p. 37–40.

[13] Cf. Paul Hindemith, *Iniţiere în compoziţie*, vol. I, Bucureşti, 1967.

[14] Cristina Rădulescu, *Criterii de analiză structurală a melodiei cu referire la cântecul popular, Studii de muzicologie*, vol. X, Bucureşti, 1974, p. 289.

[15] *Ibidem*, p. 287.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Graficul 2. – Reprezentarea grafică a scării semi-cromatice a basului.

Alfabetul perioadei „a": FA – FA# – SOL – LA – SI b – DO – DO# – RE – MI b.

Alfabetul perioadei „b": SOL – LA – SI♮ – DO – DO# – RE – MI♮ – FA – FA#.

Alfabetul secţiunilor A, A^{v}, A^{1}: FA – FA# – SOL – LA – SI b – SI♮ – DO – DO# – RE – MI b – MI♮.

Din reprezentările grafice expuse se desprind următoarele precizări:

a) În cadrul mersului semi-cromatic al basului, numărul total de sunete din „a" coincide cu cel din „b" (= 11 sunete), acesta fiind identic la rândul său cu alfabetul melodiei vocale, cât şi cu succesiunea de maxime şi minime ale acestuia.

b) În privinţa melodiei vocale, numărul total de sunete din „a" corespunde cu cel din „b" (= 9 sunete), precum şi cu alfabetele „a" şi „b" ale basului.

c) Alfabetul de 11 sunete este valabil la nivelul tuturor celor trei secţiuni muzicale (A, Av A1).

Scara semi-cromatică a basului

- Alfabet: 11 sunete
- Alfabet „a": 9 sunete
- Alfabet „b": 9 sunete
- Număr total de sunete în „a": 11 sunete
- Număr total de sunete în „b": 11 sunete

Melodia vocală

- Alfabet: 11 sunete
- Număr total de sunete în „a": 9 sunete
- Număr total de sunete în „b": 9 sunete
- Succesiune de minime şi maxime: 11 sunete

Iată aşadar că, pe lângă strânsa legătură între cuvânt şi muzică – condiţie *sine qua non* a oricărei muzici cu text –, liedul lui Dima relevă o altă dimensiune ontică, de ordin pur structural, datorată unor interesante şi curioase corespondenţe numerice între bas şi discant, similitudini care, probabil, nu pot fi considerate ca *intentio auctoris*, dar nici ca simple coincidenţe ale hazardului. Rămâne de văzut însă dacă demersul analitic propus aici se poate generaliza şi la alte creaţii ale lui George Dima.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

George Dima, *Cântece pentru voce şi pian cu text românesc şi german*, caietul I, ed. a II-a, Cluj, Litografia şi Tipografia Schildkraut, 1930, p. 14–16 (traducere în germană de Mite Kremitz şi Maria Dima).

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Iosif Sava, *Eminescu şi muzica*, Bucureşti, 1989.

Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Cluj, 1972.

Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească, secolele XIX–XX*, vol. 1, Bucureşti, 1968, p. 134–145.

Gheorghe Zamfir, *George Dima*, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ORIENTĂRI ÎN COMEDIA ROMÂNEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

de DANIELA GHEORGHE

În cursul secolului al XIX-lea, înflorirea genului comic, la noi, s-a aflat într-un raport de strânsă dependenţă cu evoluţia rapidă a societăţii. Numeroase texte (în mare parte uitate astăzi) au surprins în registru satiric fenomenele care au însoţit sau care au contribuit direct la formarea statului român modern: funcţionarea regimului politic, de la regimul regulamentar până la cel constituţional; activităţile electorale şi interesul crescut la cetăţeanului pentru sfera politicului; schimbarea mentalităţilor şi moravurilor; procesul apropierii de Apus, imitarea cu mai mult sau mai puţin discernământ a modelelor civilizaţiei occidentale etc. De la Costache Faccà şi până la Caragiale, comediografii s-au lăsat seduşi de peisajul în continuă metamorfoză al societăţii româneşti şi au captat cu promptitudine ecourile lumii de dincolo de scenă. În canţonete şi vodeviluri, în farse şi comedii, abundă aluziile la realităţi precise ale epocii, în care tocmai ritmul galopant al schimbărilor a generat numeroase aspecte hilare. Impactul puternic exercitat de evenimentele şi fenomenele care au modificat radical, în numai câteva decenii, structura societăţii explică predilecţia autorilor comici pentru anumite teme şi pentru anumite modalităţi de tratare a subiectelor sau de portretizare a personajelor. Astfel, sunt absente comedia de caractere de tip clasic, precum şi comedia romantică. La modă pe scenele pariziene, vodevilurile bazate *exclusiv* pe o intrigă amoroasă şi comediile, aşa-numite de salon sunt, la noi, relativ slab reprezentate. (Amintim, în categoria celor din urmă, câteva încercări semnate de Iacob Negruzzi şi D. Ollănescu-Ascanio). În schimb, atenţia dramaturgilor se îndreaptă spre zugrăvirea mediilor sociale, aflate în prefacere; spre personajul gândit ca exponent al unui grup social (sau uneori etnic), al unei concepţii politice, al unei mentalităţi, al unei mode. Pe scurt, comediografia secolului al XIX-lea ne-a oferit cu precădere schiţe ale vieţii contemporane, unele mai stângace, altele mai izbutite.

Trebuie observat, de altfel, că inclusiv în textele care dezvoltă intrigi specifice vodevilului, hazul se naşte adesea mai mult din surprinderea unor tipologii sau detalii pitoreşti ale epocii decât din diversele peripeţii comice; până şi într-o feerie ca *Sânziana şi Pepelea* a lui Alecsandri, aluziile politice nu lipsesc. O societate care, începând cu 1830, dar mai ales după 1858, se reclădea din temelii, într-un efort uriaş de a recupera întârzierea de secole ce o separa de Europa apuseană: iată un proces care, grandios din perspectiva istoriei, nu putea să nu fie acompaniat de o suită de fenomene rizibile, fascinante pentru autorul comic. Retorica bombastică a limbajului politic, anchilozarea în prejudecăţi a „ultra-retrograzilor" şi discursurile bătăioase, dar confuze ale „ultra-progresiştilor", aberaţiile lingvistice ale franţuziţilor sau latiniştilor, preţiozităţile mondene, spoiala de cultură a unei clase mijlocii de-abia în formare, ignoranţa şi debusolarea insului de rând confruntat cu realităţi cărora le percepe deformat sensul – iată elemente care revin frecvent în comediografia autohtonă a timpului.

Punctul culminant al acestui raport de dependenţă între comedie şi societate l-a constituit opera lui Caragiale. El ne oferă, din unghiul satirei, o admirabilă imagine a mediilor orăşeneşti din deceniile opt şi nouă, de la mahalaua din *D'ale carnavalului* până la marea burghezie provincială din *O scrisoare pierdută*. În acest sens, Tudor Vianu nota: „Opera lui este un document extraordinar, prin adevărul ei. Lovinescu, cu care am stat adeseori de vorbă despre toate acestea, era de părere că această operă, atât de legată de epoca ei, va îmbătrâni odată cu schimbarea societăţii. Dar iată că ea concentrează în juru-i un interes cu mult mai general [...]. Caragiale

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 39–50, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a fost marele tălmăcitor al vremii lui"[1]. Geniul scriitorului a imprimat însă operei două caracteristici care au fost mult mai târziu întrezărite de critici şi de public. În primul rând, deşi solid ancorate într-o anume epocă şi într-un anume spaţiu cultural, piesele lui Caragiale acced cu uşurinţă la universalitate; ele nu dau semne de îmbătrânire, cum odinioară se temeau unii exegeţi. În al doilea rând, în ciuda integrării lor incontestabile în marele curent al realismului european, comediile caragialiene (ca şi proza sa) şi-au dezvăluit în timp caracterul de „operă deschisă" – susceptibilă, deci, de multiple interpretări. Astfel, s-au stabilit legături între Caragiale şi străvechile forme teatrale ale mimilor şi ale marionetelor sau înrudirea cu commedia dell'arte; autorul a putut fi de asemenea, considerat un premergător al dramaturgiei absurdului şi înaintaşul lui Eugen Ionescu; în alte viziuni critice, a fost relevată extraordinara capacitate a scriitorului de a descoperi şi satiriza *kitsch*-ul, înainte măcar ca acest fenomen subcultural să-şi fi primit numele (Ştefan Cazimir) sau de a sugera cu abilitate dimensiunea represivă, bine camuflată, a unui stat poliţienesc (Mircea Iorgulescu). Observăm deci că în opera lui Caragiale se întâlnesc doi factori aparent antagonici. Pe de o parte, în ea identificăm un tablou al epocii de o asemenea veridicitate, suculenţă şi vivacitate satirică, încât astăzi cu greu s-ar putea închipui reconstituirea mentală a acelor timpuri în absenţa personajelor caragialiene din comedii şi din *Momente şi schiţe,* înzestrate, cum s-a observat, aproape cu identitate civilă; acest aspect ne-a determinat să afirmăm că dependenţa comediei româneşti de „scena" politică şi socială a epocii atinge, odată cu autorul *Nopţii furtunoase,* punctul culminant. În mod paradoxal, însă, această strânsă raportare la contemporaneitate, această „reflectare" de maximă luciditate, ironie şi acurateţe a mentalităţilor, moravurilor, tipologiilor vremii sunt dublate de universalitatea şi de polisemantismul operei. Este acesta, încă un aspect prin care scriitorul rămâne unic în istoria teatrului românesc.

După „momentul Caragiale", comedia va cunoaşte o diversificare a traiectoriilor. Interesul pentru viaţa publică, în speţă pentru politic şi pentru mentalitatea şi fizionomia diverselor grupuri sociale (predominant în comediografia secolului al XIX-lea) va persista şi după 1900, dar la un nivel mult mai scăzut. Funcţionarea mecanismelor sociale devine un obiect secundar al satirei: în schimb începe să-şi facă loc investigarea omului în singularitatea sa. Atenţia mai multor autori începe să se îndrepte spre viaţa sentimentală sau de familie, spre năzuinţele lăuntrice ale fiinţei umane. Registrele comicului se diversifică, astfel încât, în primele decenii ale veacului, dar îndeosebi în perioada interbelică, sunt cultivate formule noi: comedia de salon (A. de Herz, Caton Theodorian), comedia tragică (M. Sorbul, G. M. Zamfirescu), comedia lirică (Mihail Sadoveanu, G. Ciprian), comedia idilic-sentimentală (V. I. Popa) ş.a.

Acest fenomen de diversificare a speciilor comicului, a subiectelor şi perspectivei de abordare ţine, fără îndoială, de dezvoltarea internă a genului, respectiv de tendinţa naturală a autorilor de a explora zone inedite şi de a experimenta modalităţi de expresie noi. În acelaşi timp însă, nu poate fi ignorată evoluţia societăţii, care a modelat într-o oarecare măsură atât preferinţele dramaturgilor, cât şi orizontul de aşteptare al publicului. Astfel, nu trebuie uitat că Bălăcescu, Faccà, fraţii Caragiali, George Sion, Matei Millo, Costache şi Iacob Negruzzi, Vasile Alecsandri au trăit într-o epocă de tumultuoase schimbări şi au fost martorii unei masive invazii a noului, într-o societate caracterizată pe la 1840 de autorul *Chiriţei,* ca semi-feudală şi semi-orientală, pentru ca spre sfârşit de secol ea să se apropie, într-o oarecare măsură, sub aspect politic şi sub aspectul civilizaţiei urbane, de standardele apusene. Or, era firesc ca, în această perioadă, autori şi spectatori deopotrivă să fie cu precădere sensibili la metamorfozele lumii în care trăiau. Caragiale încheie magistral acest proces; dacă înaintaşii săi ne-au lăsat doar „schiţe" ale vieţii contemporane, el creează un univers comic de mare vitalitate şi bogăţie, care redă fidel fizionomia societăţii româneşti într-un moment în care noile structuri începeau să se aşeze. Autorul a surprins, de fapt, tocmai perioada în care aceste noi structuri nu se mai aflau în antagonism, ci intraseră într-o originală şi paşnică coexistenţă cu mentalităţile şi moravurile autohtone. Suprapunându-se balcanismului nostru funciar, precum şi semi-orientalismului şi semi-feudalismului de care vorbea Alecsandri, modelele apusene sunt treptat asimilate; cum era însă firesc, ele capătă o pronunţată culoare locală. De aici se naşte o lume nouă, cu pitorescul şi cusururile ei, pe care caustic le dezvăluie Caragiale. Este lumea modernă a burghezilor, avocaţilor, jurnaliştilor aruncaţi în vâltoarea politicii, a orăşeanului de rând preocupat de treburile publice, a mahalalei care, şi ea, se „europenizează". Faptul că, aşa cum menţionam mai sus, noile structuri începuseră să se aşeze îl putem descoperi şi din felul în care sunt concepute relaţiile dintre personaje în opera lui Caragiale, prin comparaţie cu scrierile predecesorilor săi. „Franţuzitele" lui Faccà, „muza de la Burdujeni" a lui Negruzzi, „cucoanele" de mahala ale lui Costache Caragiali, Iorgu de la Sadagura, Gahiţa Rozmarinovici, oamenii politici Clevetici,

[1] Tudor Vianu, *Caragiale de ieri şi de azi,* în vol. *Scrieri despre teatru,* Bucureşti, 1977, p. 199.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tribunescu şi Răzvrătescu ai lui Alecsandri sunt ridicoli nu numai pentru spectatori, ci şi pentru personajele din jurul lor; cortegiul înnoirilor, *în latura lor exagerată şi hilară,* era sancţionat nu doar din sală, ci şi pe scenă. La Caragiale însă, raporturile se schimbă; personajele emblematice pentru lumea modernă stârnesc râsul doar în rândul spectatorilor, fiind în schimb deplin acceptate de „anturajul" lor din universul scenic. Astfel, spre deosebire de Răzvrătescu, ale cărui discursuri ultra-liberale stârneau amuzamentul sceptic al auditoriului *(Rusaliile* de Alecsandri), Caţavencu nu este perceput ca ridicol, ci ca un adversar (mai mult sau mai puţin) de temut în lupta politică. Spre deosebire de predecesoarele ei Ancuţa şi Ileana *(Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* de Costache Caragiali), Ziţa stârneşte nu iritarea, ci mândria familiei, cu educaţia ei făcută la pension, cu bruma ei de franceză şi cu apetitul pentru lectura romanelor „la modă". Spre deosebire de Iorgu de la Sadagura, de Clevetici şi de Tribunescu sau de „ poetul romantic" al lui Matei Millo, Rică Venturiano nu numai că nu este supus oprobiului celorlalte personaje, dar i se prevede o strălucită carieră politică. În mod similar, conu Leonida, cu extravagantele lui concepţii politice, sau Iordache, cu „cunoştinţele" lui ştiinţifice, provoacă admiraţia respectuoasă a interlocutorilor. Toate acestea sunt semne indubitabile ale faptului că lumea nouă, cu tot ceea ce însemna ea ca progres, dar şi ca forme lipsite de substanţă (iar Caragiale, ca autor satiric, se raportează doar la acestea din urmă) se substituie pe deplin lumii vechi.

Într-adevăr, din jurul anului 1880 şi până la primul război mondial, ne aflăm într-o epocă în care România începe să culeagă roadele amplei tranziţii parcurse în deceniile anterioare. Agitaţiile anti-dinastice, cauzate de instalarea ca succesor al lui Cuza a principelui Carol de Hohenzollern – agitaţii care culminează în anii 1870–1871, odată cu desfăşurarea războiului franco-prusac – se stinseseră deja. Este obţinută independenţa, iar din 1881 ţara devine regat. Tot acum se află la putere, pentru o perioadă foarte întinsă (1876–1888) cabinetul liberal Brătianu, care a stimulat dezvoltarea clasei mijlocii. Se înfiinţează Banca Naţională, a cărei activitate în vederea stabilizării financiare (activitate calificată ca „eroică" de către Ştefan Zeletin în lucrarea sa *Burghezia română)* este încununată, în cele din urmă, prin obţinerea parităţii între moneda naţională şi francul francez. Este modificat sistemul electoral, de tip cenzitar, în sensul măririi numărului de cetăţeni cu drept de vot. Singura clasă defavorizată continuă să rămână ţărănimea, iar revoltele acesteia din 1888 şi mai ales din 1907 atestă o pauperizare pe care reforma agrară aplicată de Cuza în 1864 nu izbutise să o atenueze decât temporar. (De altfel, soluţia unei noi împroprietăriri, aplicată mai târziu, în 1921, nu putea fi valabilă decât pe termen scurt. Soluţia reală, respectiv atragerea forţei de muncă din mediul rural spre alte sectoare de activitate, nu putea fi deocamdată pusă în practică, datorită dezvoltării încă timide a industriei indigene).

Oricum, perioada 1880–1914 marchează consolidarea instituţiilor burgheze şi a unei societăţi dacă nu propriu-zise democratice (votul nefiind universal), în orice caz liberale şi deschise. Libertatea presei, a circulaţiei, a comunicaţiei erau asigurate, iar contactul cu Occidentul relativ intens şi fertil. Înfloreşte viaţa urbană, iar Bucureştiul şi Iaşul devin veritabile centre de cultură. Un indiciu în acest sens, legat de viaţa teatrală, este numărul deloc neglijabil de turnee efectuate aici de mari actori europeni ca Sarah Bernhardt, Salvini, Mounet-Sully, Ernesto Rossi, Ermete Novelli ş.a.; revenirea lor demonstrează existenţa unui public receptiv, cultivat (sau dornic să se cultive), capabil să le aprecieze arta interpretativă.

Ce consecinţe are asupra genului comic acest context politic, social, cultural de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea? Trebuie să amintim, în acest sens, două elemente decisive. În primul rând, caracterul de *noutate* al apropierii noastre de modelul apusean, cu toţi factorii implicaţi în acest proces, se estompează de-a lungul anilor până la a dispărea – după cum era şi firesc. Acum, funcţionarea sistemului constituţional, discursul politic, alegerile, lectura jurnalelor, activităţile mondene, pătrunderea neologismelor în limbă, rafinarea moravurilor etc., încetaseră să uimească şi se integraseră în peisajul vieţii de zi cu zi. În al doilea rând, are loc o decantare a valorilor, iar excesele care însoţiseră europenizarea şi modernizarea societăţii noastre sunt eliminate treptat. Semnificativă, din acest punct de vedere, este evoluţia limbajului politic, admirabil analizată de Titu Maiorescu în celebrul său studiu *Oratori, retori şi limbuţi,* din 1902. Periodizarea propusă de Maiorescu ne oferă o imagine nu numai asupra tipurilor de discurs politic ca atare, ci, indirect, şi asupra mentalităţii publicului alegător şi cititor. Astfel, în epoca dintre 1866 şi 1884 (respectiv între elaborarea constituţiei şi revizuirea ei), „darul vorbirii se preţuieşte oarecum în sine însuşi, şi de mari oratori trec cei ce vorbesc mai lung, mai sonor, *de omnibus res* şi cu cea mai felurită şi înflorită frazeologie"[2]. Cum remarcă autorul, nu întâmplător sfârşitul acestei epoci se produce în acelaşi timp cu reprezentarea scenică a *Scrisorii pierdute.* După 1884, oratorii reprezentativi ai tinerei generaţii de deputaţi „se feresc de sonoritatea goală a banalităţilor, de orice declamaţie fără înţeles, de

[2] Titu Maiorescu, *Oratori, retori şi limbuţi,* în *Critice,* II, Bucureşti, 1967, p. 395.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aparenţa erudiţiei cu citatele străine..."[3]. În fine, din 1899 (anul unei crize economice şi financiare) începe o a treia etapă, în care devine imperioasă punerea în concordanţă a ideii politice cu acţiunile legislative şi guvernamentale; discursul politic se legitimează doar dacă este urmat de fapte, pentru că ne aflăm acum în *„faza maturităţii în judecata publicului nostru asupra oratoriei politice* [subl. n.]"[4].

Conform opiniei maioresciene, societatea românească intră deci în secolul XX maturizată din punct de vedere politic. În acelaşi timp, cum arătam mai sus, mecanismele statului modern intraseră în stadiul funcţionării normale. Această normalitate înseamnă însă, dintr-o altă perspectivă, *banalizare;* evoluţiile de pe scena politică şi socială nu mai constituie obiectul acelui acut interes pe care îl manifestaseră atât publicul cât şi dramaturgii de odinioară, de la Costache Faccà şi până la Caragiale. Procesul spectaculoaselor metamorfoze suferite de societatea românească fiind acum încheiat, dispare şi obiectul principal al satirei, aşa cum fusese ea practicată de comediografii secolului al XIX-lea. Aceasta poate fi una din cauzele pentru care, între 1900 şi 1914, comedia intră nu numai într-o perioadă de stagnare, dar şi de involuţie. Pe de altă parte, după Caragiale, absenţa unor comediografi importanţi în următoarea generaţie de dramaturgi şi dificultatea găsirii unor formule noi sunt fenomene explicabile, care ţin de dinamica internă a dezvoltării unui gen.

Oricare ar fi cauzele, cert este că producţia comică a epocii 1900–1914 este modestă calitativ; izbânzile dramaturgiei naţionale se înregistrează mai ales în piesa istorică *Vlaicu-Vodă* de Davila aducând pe scenă o formulă mixtă de romantism şi clasicism, cu unele inflexiuni shakespeariene, iar trilogia lui Delavrancea o structură poematică, în care, pe fondul unui romantism târziu, pot fi detectate influenţe simboliste în limbaj şi naturaliste în constituirea personajelor. O orientare de succes în epocă s-a dovedit a fi explorarea fabulosului folcloric şi mitologic: *Înşir'te mărgărite* şi *Cocoşul negru* de Victor Eftimiu. *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan.

În comedie, tema predilectă devine viaţa amoroasă, fie că este vorba de idile inocente, de tribulaţii matrimoniale sau de aventuri extra-conjugale. Prezentă şi în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea: *Odă la Eliza* de V. A. Urechia, *Iadeş* de Macedonski, *Nu te juca cu dracul* de Iacob Negruzzi, *După război, Fanny* şi *Primul bal* de Ollănescu-Ascanio ş.a.; comedia de salon capătă după 1900 un nou imbold, datorită fără îndoială şi preferinţelor publicului, care începuse să guste arta spumoasă şi facilă a teatrului francez de bulevard. Productivul A. de Herz, după ce îşi încercase condeiul în câteva drame, compune cu graţie câteva comedii care, cum observa Virgil Brădăţeanu, „răspundeau nevoii de mondenitate a unei anumite părţi a publicului din acea vreme dornic să urmărească intrigi amoroase în decor de vacanţă, experienţe ale unor tineri cuceritori şi drame ale unor bătrâni don-juani..."[5]. Reprezentativă pentru stilul acestui scriitor rămâne piesa *Păianjenul* (1913); aici, suspansul comic este întreţinut prin personalitatea oarecum misterioasă a eroinei, tânăra văduvă Mira Dăianu. Aceasta are (şi, din joacă nu-şi dezminte) reputaţia unei cochete primejdioase, care-şi devoră amanţii precum un păianjen; în realitate însă, ea este neprihănită, nutrind speranţa unei adevărate şi unice iubiri. Finalul fericit coincide, după cum era de aşteptat, cu împlinirea acestei speranţe. Alte comedii de A. de Herz, scrise în aceeaşi perioadă sau ceva mai târziu, după război: *Bunicul, Cuceritorul, Mărgeluş, Omul de zăpadă* intră în aceeaşi sferă a comediei mondene: încurcăturile sentimentale, conflictele de familie, erotismul la graniţa dintre permis şi nepermis alimentează inspiraţia autorului, care s-a bucurat de succes în epocă.

Valjan, cel care avea să realizeze în 1935, incisiva satiră socială din *Generaţia de sacrificiu,* debutează însă în perioada în care ne aflăm tot cu o comedioară lejeră: piesa într-un act *Ce ştia satul?* (1912). Este ilustrată aici tema „păcălitorului păcălit". Soţii Marineanu s-au despărţit, dar divorţul nu este transcris la tribunal. Femeia încearcă o împăcare, declarând nefondate zvonurile care-i pătau onoarea. Pentru a o supune unui test decisiv, bărbatul pretinde că divorţul a fost deja transcris; furioasă, mânată de imboldul unei ultime răzbunări, soţia îşi dezvăluie toate aventurile amoroase. Suspiciunile până atunci oarecum nebuloase ale soţului nu numai că sunt confirmate, dar realitatea depăşeşte cu mult închipuirile sale. Piesa este ilustrarea teatrală a unui dicton, amintind în acest sens de proverbele dramatizate ale lui Musset, dar lipsindu-i lirismul delicat propriu scriitorului francez.

Poezia este prezentă în schimb în *Cometa,* piesă în versuri semnată de Şt. O. Iosif şi Dimitrie Anghel, a cărei premieră a avut loc în 1911. Este vorba tot de o comedie de salon, unde asistăm la dificila înfiripare a iubirii între Tity, un sentimental care-şi ascunde natura autentică sub paravanul cinismului, şi Roro, tânăra care dispreţuieşte frivolităţile mondene şi se teme de posibile deziluzii amoroase. Inconsistenţa intrigii este suplinită de sonoritatea bogată şi imaginea plină de culoare a versurilor, de lirismul şi umorul în care detectăm unele înrudiri cu teatrul lui Musset şi Rostand.

[3] *Ibidem,* p. 412.
[4] *Ibidem,* p. 429.
[5] Virgil Brădăţeanu, *Comedia în dramaturgia românească,* Bucureşti, 1970, p. 241.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tot problematica sentimentală se află şi în centrul celei mai cunoscute dintre piesele lui Caton Theodorian, comedia *Bujoreştii* (1915). Aici, subiectul ar fi permis dezvoltarea unui comic al absurdului *avant la lettre:* bătrânul Bujorescu, de spiţă boierească, este obsedat de perpetuarea numelui său. Nerămânându-i ca urmaş decât o fiică, aceasta trebuie să se mărite cu un „Bujorescu", oricare ar fi originea socială a acestuia. Pentru bătrânul grandoman importantă devine astfel nu perpetuarea unei „purităţi a sângelui", chestiune oricum anacronică ci păstrarea vechiului nume al familiei. Alegerea cade asupra modestului spiţer Amos Bujorescu, de aici declanşându-se şi peripeţiile comice amoroase. Fata este îndrăgostită de alt bărbat, de la care aşteaptă un copil, iar căsătoria cu farmacistul urmează să rămână pur formală; în final, însă, eroina este cucerită de naiva delicateţe şi de nobleţea sufletească ale soţului dobândit în condiţii atât de bizare. Viziunea comică se diluează în sentimentalism.

Comediei de salon i se adaugă şi câteva încercări de altă natură. Astfel, George Ranetti ne oferă, în *Romeo şi Julieta la Mizil* (1907) o semnificativă dovadă a involuţiei spiritului satiric caragialian. Piesa oscilează între idilă şi caricatură, îmbinând o poveste de amor cu lupta politică pentru obţinerea postului de primar al urbei. Cum observa Vicu Mândra, piesa lui Ranetti, „scrisă în versuri cursive, cu sonorităţi de cronică rimată", marchează mai degrabă „o reîntoarcere – prin scăderea tensiunii generale – la climatul vechilor vodeviluri de la 1850"[6].

O dată cu *Hagi-Tudose* (1913) se poate semnala prima tentativă de creare a unei autentice comedii de caracter în teatrul nostru; protagonistul ar fi trebuit să fie un Harpagon în variantă autohtonă. Din păcate, vocaţia de dramaturg a lui Delavrancea (certificată mai ales în *Apus de soare*) nu se extinde şi în sfera comicului. Mai izbutită rămâne nuvela de factură naturalistă, pe care autorul se hotărăşte s-o dramatizeze. Analiza psihologică a personajului, bine condusă în nuvelă, îşi pierde coerenţa pe scenă. Hagi-Tudose este, desigur, un „caracter", robul patimii oarbe pentru bani, dar exacerbarea grotească a obsesiei sale şi mai ales verismul crud în care este concepută scena agoniei delirante a eroului afectează echilibrul piesei. Protagonistul devine oarecum neverosimil în ambianţa pitoreştii mahalale bucureştene, pe care Delavrancea o evocă minuţios în primele acte ale piesei. Textul este compus în două registre discordante: pe de o parte, ni se înfăţişează personajele tipice ale mahalalei, cu micile lor meschinării, cu ticurile, cu pretenţiile şi cu aspiraţiile lor; pe de altă parte, asistăm la drama interioară, la obsesiile frizând demenţa ale lui Hagi-Tudose, care pare desprins din altă lume, sau oricum proiectat în alte dimensiuni psihologice. Din acest motiv, piesa are un caracter hibrid.

Genul comic va cunoaşte o autentică revigorare în perioada interbelică; totuşi, din motive pe care le vom examina mai târziu, nici comedia şi nici dramaturgia naţională în ansamblul ei nu se bucură de o înflorire la fel de spectaculoasă ca poezia şi proza.

Primul război mondial zdruncină din temelii întreaga Europă; se naşte o lume nouă care, ca mentalităţi, ca mod şi mai ales ca ritm de viaţă, nu mai seamănă deloc cu epoca dinainte de 1914, caracterizată în linii mari printr-o evoluţie mai lină şi printr-o ierarhie de valori mai stabilă, impregnată într-o anume măsură de convenţionalism.

După război, România se confruntă şi ea cu o situaţie complexă. Dacă în 1859, Unirea cea mică aducea în interiorul aceloraşi graniţe două principate româneşti cu un nivel economic, cu o viaţă culturală şi cu structuri sociale asemănătoare, acum în schimb, în cadrul României Mari, discrepanţele dintre regiuni sunt pronunţate. Transilvania, fostă provincie austro-ungară, venea cu o moştenire modelată de influenţa Europei centrale (contrastul dintre spiritul ardelenesc, riguros şi disciplinat, şi înclinarea spre o viaţă mai lejeră, spre nepăsare veselă şi frivolitate specifice vechiului regat, este surprins, de altfel, în comedia *Mitică Popescu).* Pe de altă parte, în Basarabia, teritoriu desprins din destrămatul imperiu rus, nivelul de civilizaţie era scăzut, populaţia pauperă şi, după unele estimări, în proporţie de 94% analfabetă.

Pentru a deschide o nouă cale dezvoltării ţării, Partidul Liberal impune în 1923 o remarcabilă constituţie modernă, care stipulează votul universal şi largi drepturi pentru minorităţi. Treptat, însă, viaţa politică începe să se degradeze, manifestându-se tot mai acut fenomene ca politicianismul, corupţia, traficul de influenţă. În parte, această stare de lucruri se datorează unor factori interni: moartea, între 1927–1933, a principalilor trei lideri liberali: I. I. C. Brătianu, V. Brătianu, I. G. Duca şi a înţeleptului rege Ferdinand; o serie de slăbiciuni şi inconsecvenţe ale Partidului Naţional-Ţărănesc, formaţiunea politică a doua ca importanţă, după liberali; transformarea unei mari părţi din electorat, încă neobişnuită cu exerciţiul democratic, în masă de manevră pentru diverse fracţiuni politice; incapacitatea regelui Carol al II-lea de a juca rolul unui factor de echilibru;

[6] *Istoria teatrului în România,* vol. al II-lea, Bucureşti, 1971, p. 212.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

creşterea popularităţii mişcării legionare etc. Pe de altă parte, însă, situaţia internă reflectă în fond evoluţia contextului european, grav deteriorat de marea criză economică dintre 1929–1933 şi de ascensiunea, în Italia şi Germania, a regimurilor totalitare. Ca simptome ale acestei epoci, să menţionăm că, după multe decenii de libertate a presei, a fost reintrodusă cenzura (1934); în 1938, Parlamentul a fost dizolvat şi s-a instaurat dictatura regală, urmată, doi ani mai târziu, de dictatura militară antonesciană. Ulterior, evoluţiile internaţionale nu lasă României multe opţiuni, iar destinul ţării este deja pecetluit.

Pentru a reveni la epoca interbelică, trebuie spus că slăbiciunile democraţiei noastre parlamentare (deşi, evident, aceasta era preferabilă oricărei forme de dictatură) explică, probabil, orientarea spre extrema dreaptă a unui anumit număr de intelectuali străluciţi ai epocii interbelice. Influenţaţi de „spiritul timpului", aceştia visau dinamizarea energiilor latente ale poporului şi contopirea lor într-un uriaş efort de ridicare a ţării, proces posibil mai degrabă sub o conducere autoritară decât într-un sistem democratic. Mai târziu, istoria avea să demonstreze contrariul.

Dacă viaţa politică se caracterizează prin erori, dezechilibru şi tulburări care culminează chiar cu asasinate politice, în schimb economia se află în evident progres. În acelaşi timp, clasa mijlocie, cristalizată, deţine o pondere deloc neglijabilă în peisajul social, iar pătura marilor industriaşi şi bancheri începe să se extindă. Are loc totodată o înflorire fără precedent a culturii. Istoricul Vlad Georgescu, sintetizându-şi concluziile asupra epocii interbelice, notează: „Noua generaţie politică, cea de după 1930, nu mai seamănă cu generaţia bătrânilor; corupţia, violenţa, arivismul au înlocuit civilitatea vechii elite politice. Fenomenul era desigur european, dar această generalitate nu-l făcea mai atractiv. Ca urmare, oamenii noi, care nu ar fi putut apărea fără liberalizarea vieţii politice de la începutul anilor '20 şi care ar fi trebuit să consolideze România Mare, în fapt au distrus-o, cu mult înainte de dezmembrarea ei de către puterile totalitare şi sateliţii lor. La 1938, vechile visuri ale lui Ferdinand şi ale Brătienilor, democratismul fundamental al lui Maniu erau evident moarte. Cu toate acestea, principiile şi temeliile pe care se înălţase România Mare fuseseră bune, economia şi cultura au progresat continuu. Anii interbelici au fost ani de dezvoltare, ca de altfel în întreaga Europă de răsărit. Degenerarea politică, venită repede şi pe neaşteptate, degradarea clasei conducătoare au fost mult accentuate de evoluţia situaţiei internaţionale..."[7].

Din punctul de vedere care ne interesează, trebuie să reţinem un aspect esenţial: degradarea climatului politic (survenită în deceniul patru) nu s-a răsfrânt direct şi imediat asupra vieţii sociale în ansamblu. Pornită de decenii pe calea modernizării, societatea continuă să progreseze, sub aspectul economiei, al învăţământului, al culturii. În ciuda tribulaţiilor politice, populaţia duce o existenţă relativ paşnică şi stabilă, nivelul de trai fiind decent pentru păturile dintre cele mai largi (cu excepţia anilor de criză 1929–1933). Problemele vieţii de zi cu zi, pe de o parte, visele, fanteziile şi năzuinţele secrete ale fiinţei umane, pe de altă parte, devin mai interesante ca *subiect* pentru comediografi decât viaţa publică. „Politicul" nu dispare de pe scenă, ba chiar putem afirma că, prin comparaţie cu perioada 1900–1914, el revine în atenţia autorilor; totuşi, ecourile vieţii politice nu mai reverberează în universul comediei cu aceeaşi sonoritate ca în secolul al XIX-lea. Acum, preocupările dramaturgilor de gen se diversifică. Sunt aduse sub luminile rampei viaţa mahalalei, percepută acum mai mult sub aspectul ei sordid şi dramatic, decât sub cel pitoresc, traiul patriarhal, idilic din micile târguri de provincie; luptele pentru avere şi pentru faimă, intrigile amoroase, manevrele de culise din viaţa trepidantă a *high-life*-ului bucureştean; existenţa rutinieră, lipsită de orizont, a oamenilor de condiţie modestă, depozitari totuşi ai unor calităţi morale, vise sau idealuri care îi salvează sufleteşte; în fine, lumea fanteziei, în care se pot refugia cei cu aptitudini ludice şi cu imaginaţie înaripată. Iată deci că, fără a atinge culmile artei caragialiene, comedia interbelică a cunoscut o veritabilă resuscitare, manifestată mai ales prin lărgirea claviaturii satirice, prin impunerea unor formule noi.

Un element care merită studiat mai atent îl reprezintă tipurile umane care populează universul comediei în această epocă. Cum am văzut, în textele de gen din secolul al XIX-lea personajul ieşea în relief îndeosebi ca exponent al unui grup social, al unor concepţii politice, al unei mode. Cu alte cuvinte, biografia şi datele personajului îl făceau reprezentativ pentru o categorie sau alta, uşor recognoscibile în peisajul vieţii contemporane. Fără îndoială, această modalitate de portretizare a eroului comic persistă, deşi atenuată, şi în piesele din perioada interbelică. Iorgu Bănescu din *Generaţia de sacrificiu*, Bernigrădeanu din *Mitică Popescu*, Şwarz din *Dansul milioanelor*, Bucşan din *Ultima oră* sunt exponenţii unei „elite", mai mult sau mai puţin corupte, de industriaşi şi bancheri; Spirache din *Titanic vals*, Ion, Valter şi Mioara din *Idolul şi Ion Anapoda*, Chirică din *Omul cu*

[7] Vlad Georgescu, *Istoria românilor. De la origini până în zilele noastre*, Bucureşti, 1992, p. 221–222.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mărţoaga, Ilie Bocăneţ din *Acord familiar* reprezintă mica funcţionărime; în doctorul Micu şi în Octav din *Ciuta,* în Miroiu, Udrea şi domnişoara Cucu din *Steaua fără nume,* în George din *Generaţia de sacrificiu* sunt întruchipaţi intelectualii de condiţie modestă; în personajele din *Dezertorul* sau din *Domnişoara Nastasia* trăieşte spiritul mahalalei ş.a.m.d.

Servind ca necesară indicaţie pentru conturarea în linii generale a unei identităţi, apartenenţa la o categorie sau alta încetează să mai fie definitorie pentru profilul moral al personajului. Să ne amintim că, oricât de diferite sub raportul complexităţii artistice, personaje ca Răzvrătescu, Tribunescu, Clevetici, Caţavencu prezentau un „aer comun", o asemănare structurală, dată de statutul lor de politicieni (ultra) liberali; la fel, emancipatele Gahiţa Rozmarinovici şi Chiriţa Bârzoi; la fel, latiniştii Ionus Galuscus din *Rusaliile* şi Numa Consule din *Orthonerozia* etc. În schimb, în comedia interbelică, apartenenţa la acelaşi grup a personajelor nu implică neapărat caracter, comportament şi limbaj similare. Ca să dăm un singur exemplu, micul funcţionar Spirache Necşulescu, bonom, înzestrat cu un solid bun-simţ, dar şi cu o doză de viclenie, nu seamănă deloc cu micul funcţionar Chirică, mistuit de o ciudată şi arzătoare credinţă lăuntrică, după cum nici unul din ei nu seamănă cu micul funcţionar Ilie Bocăneţ, cumsecade, dar mărginit, sau cu micul funcţionar Mitică Popescu, dezinvolt şi zeflemist, pus pe şotii adolescentine, dar cu suflet de aur. Rezultă de aici că, în comedia interbelică, individul este explorat mai mult în singularitatea sa, decât în funcţie de statutul social, de concepţiile politice etc.

Plasându-ne în alt unghi de vedere, am putea totuşi încerca o clasificare tipologică, dacă apelăm la următorul criteriu: *gradul de adaptare a personajelor la exigenţele societăţii în care trăiesc.* Fără îndoială, în ciuda incontestabilelor progrese înregistrate, lumea interbelică era departe de a fi perfectă. Progresul, evident din perspectivă istorică, nu era, şi nici nu putea fi, resimţit de fiecare ins în parte. Societatea în ansamblul său avansa, dar, desigur, vieţile indivizilor nu puteau urma toate aceeaşi traiectorie ascendentă; circumstanţele diverse, obiective şi subiective, împărţeau oamenii în învingători şi învinşi, în favorizaţi şi defavorizaţi, în personalităţi de succes şi în fiinţe neînsemnate. Atunci ca şi acum, la noi ca şi aiurea, nu totdeauna valoarea este cea care asigură reuşita; nu totdeauna şansele de succes sunt direct proporţionale cu competenţa şi cu tenacitatea. Pe de altă parte, nici aspiraţiile indivizilor nu sunt identice; o situaţie mulţumitoare pentru unul poate fi profund nesatisfăcătoare pentru altul. Un ins îşi poate găsi fericirea în anonimatul unei vieţi liniştite, după cum pentru altul acelaşi mod de existenţă devine sursa unor chinuitoare frustrări. Este, aceasta, o firească diversitate a peisajului uman, prezentă în orice societate.

Atenţi la aceste aspecte, comediografii interbelici şi-au definit adesea personajele prin prisma capacităţii sau incapacităţii, a dorinţei sau refuzului de a se adapta lumii lor. Iată de ce, la rându-ne, ne vedem tentaţi să schiţăm o clasificare a personajelor în aceeaşi lumină.

Întâlnim mai întâi categoria umană a adaptaţilor, care se subîmparte în două grupuri. Primul este compus din personaje integrate firesc în mediul lor de viaţă, care-şi acceptă senin condiţia, oricare ar fi aceea, fără a o pune sub semnul întrebării şi fără a încerca să o modifice. Asemenea personaje identificăm în teatrul cu nuanţe sentimentale al lui Victor Ion Popa, cu precădere în cele mai bune comedii ale sale: *Take, Ianke şi Cadâr* şi *Muşcata din fereastră.* Lumea provincială din aceste comedii respiră aerul unei tihnite vieţi patriarhale; nevinovate tachinări între vecini, mici incidente uşor de soluţionat, suferinţe sentimentale repede alinate nu fac decât să dea un plus de culoare acestui univers idilic situat departe de tumultul marilor oraşe. (Este vorba, desigur, nu atât de distanţa măsurabilă în kilometri, cât de una de ordin psihologic). Alte personaje, precum Casiope Buzatu din *Dezertorul* de Mihail Sorbul, Paraschiva, Niculina şi Ionel din *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu sau Gogu Panait, pensionarul „filosof" din *Visul unei nopţi de iarnă* de Tudor Muşatescu, sunt adaptate vieţii mahalalei, cu duritătile şi necazurile ei, cu scurtele ei izbucniri de veselie, cu trivialităţile ei, cu dureroasele zbateri pentru supravieţuire.

Adaptarea, integrarea naturală în anumite tipare de comportament şi gândire specifice condiţiei lor o regăsim la alte numeroase personaje, situate pe diferite trepte ale ierarhiei sociale; îi amintim aici pe servitorii din *Generaţia de sacrificiu,* pe ingenua provincială Anişoara din *Sosesc diseară,* pe distinsa Amélie şi pe parvenita Miza din *Escu,* pe funcţionarii de la bancă din *Mitică Popescu,* pe şeful de gară din *Steaua fără nume,* pe Valter şi Mioara din *Idolul şi Ion Anapoda,* pe declasatul boier Barbu, cu înclinaţii boeme, din *Al optulea păcat* etc.

Există, cum spuneam, două grupuri – sensibil diferite – în categoria adaptaţilor. Personajele mai sus citate, şi încă altele, se caracterizează prin *pasivitate,* printr-o acceptare subînţeleasă a modului în care este alcătuită lumea şi a locului pe care destinul li l-a hărăzit. Întâlnim însă şi o formă superioară a adaptării, caracteristică personajelor care cunosc mecanismele (mai mult sau mai puţin onorabile) ce facilitează ascensiunea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

socială și sunt pregătite să le folosească în avantajul lor. Acest grup din galeria eroilor comici are un relief scenic mai pronunțat; în raport cu mediul în care trăiesc, ei au o atitudine *activă*, dominatoare, sunt antrenați să lupte și să câștige.

Câtă vreme ne aflăm în universul comediei, era firesc ca autorii să ia în considerație mijloacele *dubioase* de a parveni, de a face o carieră sau/și avere; fenomene precum favoritismul, mita, corupția, șantajul nefiind tocmai rare în epocă, dramaturgii nu fac decât să arunce o lumină asupra acestui sector mai obscur al vieții sociale, continuând astfel tradiția caragialiană. Drept consecință, personajele din această categorie devin ținta predilectă a satirei și sunt plasate în rândul „negativilor". În *Generația de sacrificiu* de Valjan, industriașul Iorgu Bănescu, supranumit Pașa, ajutat de acoliții săi politicieni, învârte afaceri veroase, obține contracte extrem de profitabile cu statul, specialitatea lui fiind mânuirea abilă a unei părți din buget. Nevestele acestor afaceriști joacă rolul „damelor voalate" prin ministere și organizează petreceri fastuoase, etalându-și toaletele „chic" și argintăria. În plus, bărbații și femeile deopotrivă se lansează în aventuri extra-conjugale, fără ca acest fapt să strice armonia grupului, unit în jurul unor interese comune. Valjan își creionează personajele în liniile violent deformante ale caricaturii, ceea ce le face mai puțin convingătoare din punct de vedere artistic; șarja se substituie aici satirei. Mult mai complex și veridic este Bucșan din *Ultima oră* de Mihail Sebastian, personaj de o statură impunătoare, capabil să manevreze oamenii, să-i distrugă sau să-i înalțe, după cum îi dictează interesele de moment. Altminteri, metodele lui nu diferă prea mult de cele ale lui Iorgu Bănescu; aflat în legătură cu politicieni, chemând la ordine miniștri, Bucșan își clădește în bună parte imperiul bazându-se tot pe contracte care păgubesc bugetul.

În acest sens, trebuie să amintim că, sub influența orientării sale conservatoare care îl determină să privească sceptic introducerea economiei și instituțiilor burgheze în România, Constantin Rădulescu-Motru făcea încă din 1910 următoarea observație: „Sufletul industriașului de aiurea este stăpânit de frigurile muncii inventive și de riscul luptei; în sufletul industriașului român găsim desfășurându-se abilitatea politicianului. Profitul capitalistului român provine de cele mai multe ori din măiestria cu care acesta își aservește bugetul statului"[8]. Fără a generaliza aprecierea lui Constantin Rădulescu-Motru, menționăm totuși că activitatea marii burghezii, aflate în perioada de consolidare, nu se putea încă dispensa de tutela statului. De aici rezultă și o serie de tranzacții aflate la limita – sau dincolo de limita – legalității, născute din asocierea industriașilor, bancherilor, marilor comercianți cu oameni politici sau funcționari guvernamentali. Aceste aspecte sunt prezente nu doar în *Generația de sacrificiu* sau în *Ultima oră*, ci și în alte comedii. În *Dansul milioanelor* de Victor Eftimiu, protagonistul dă lovitura obținându-i unui angrosist aprobarea pentru un export ilegal de animale, complice fiind șeful de cabinet al ministrului de resort. În *Mitică Popescu*, salvarea băncii depinde de obținerea, tot de la stat, a concesionării unei fabrici. În *...Escu*, asupra lui Decebal, devenit deputat, se fac presiuni pentru a impune un amendament la legea ce reglementa importul textilelor; cum observă chiar Decebal, „dacă se admite amendamentul ăsta, se pot face – sub oblăduirea legii – afaceri imense, de zeci de milioane"[9]. În *Al optulea păcat* de Tudor Mușatescu, referirile la asemenea afaceri abundă: industriașul Ilie Borcănescu-Branț obține un contract pentru furnituri în condiții care, făcute publice, l-ar costa ani de pușcărie; secretarul general Rădan mărturisește fără șovăială că fură de 25 de ani de când lucrează în minister, primind comisioane pentru intermedierea unor contracte care păgubesc statul cu sume fabuloase.

Din acest univers dur al competițiilor neloiale nu lipsesc nici gazetarii, atuul lor fiind accesul direct la opinia publică. Ei beneficiază de două avantaje: deținerea de informații compromițătoare pe baza cărora se pot clădi operațiuni mai brutale sau mai discrete de șantaj; puterea de a schimba în bine sau în rău imaginea publică a unei personalități sau a unei facțiuni politice. În comedioara *Inspectorul broaștelor*, vedem cum publicistul Iorganda primește un post în minister destinat inițial unui ins calificat în domeniu, numirea fiind posibilă datorită „numeroaselor servicii aduse partidului" și, nu în ultimul rând, serviciilor personale aduse ministrului.

În *Ultima oră*, ziarul „Deșteptarea" supraviețuiește doar prin șantajele executate cu mare artă de directorul Borcea și, mai stângaci, de redactori încă novici. Maestrul necontestat al acestui soi de îndeletniciri este însă Bartolomeu Zălaru din *Al optulea păcat*, personaj la cărui model pare să fi fost temutul pamfletar al epocii interbelice Pamfil Șeicaru, în această piesă situată la granița dintre comedie și dramă, Tudor Mușatescu schițează portretul arivistului insolent și primejdios, lipsit de orice urmă de sensibilitate și decență, gata să calce peste cadavre dacă este nevoie.

[8] Constantin Rădulescu-Motru, *Sufletul neamului nostru. Calități bune și defecte*, București, 1990, p. 10.

[9] Tudor Mușatescu, *...Escu*, în *Scrieri*, vol. I, București, 1969, p. 234.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu toate personajele din categoria „luptătorilor" sunt însă iremediabil compromise în ochii publicului. Multe nu fac decât să se adapteze regulilor unui joc pe care nu ele l-au inventat și să le aplice cu mai mult sau mai puțin succes. În aceste situații, satira capătă tonalități mai blânde, iar eroii comici câștigă fie simpatia, fie măcar indulgența spectatorilor. Astfel, Camil Valonidy din *Dansul milioanelor* de Victor Eftimiu a învățat din activitatea lui de ziarist o serie de „trucuri" care îl ajută să facă avere și să ajungă în centrul vieții mondene a capitalei; el păstrează totuși un fond de onestitate, pe care succesul nu-l alterează; mai mult decât atât, ingeniosul și simpaticul milionar se decide în final să se lanseze în afaceri legale. În *Titanic vals,* ambițioasa Dacia nu face decât să se conformeze unei practici curente atunci când plătește sume substanțiale pentru ca soțul ei să fie nominalizat pe lista electorală a partidului. În *...Escu,* Decebal Necșulescu aplică și el lecții învățate de la alții: pentru a ajunge deputat, personajul se mută cu dezinvoltură dintr-un partid în altul, înscriindu-se chiar și la socialiști, unde (pentru ca hazul să atingă punctul culminant) îl târăște și pe socrul său, moșier expropriat și stâlp de cafenea; acesta urmează să se alăture „gurilor prin care proletariatul își țipă durerea înăbușită...". După o serie de peripeții politice și încurcături amoroase, Decebal revine pe calea cea bună, a dublei fidelități conjugale și politice. Eroul îi va fi credincios soției, fiindcă Amélie merită acest devotament, și totodată nu-și va mai trăda nici noul partid, pentru că el însuși îl înființează. Aceleiași categorii de luptători îi aparține și Vagabondul din *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu. Salvat de la înec de un onorabil familist, inteligentul și inventivul Vagabond apare la început ca victimă demnă de compătimire a unei societăți crude; apoi însă, într-un ritm năucitor și de susținută vervă comică, el preia inițiativa, și se amestecă în treburile naivilor cetățeni ai urbei provinciale, rezolvă în chip fericit adversități politice și salvează amenințate proiecte matrimoniale. Pe scurt, necunoscutul se face indispensabil familiilor de frunte din oraș și își pune temeliile unei cariere pe care o întrevedem promițătoare. Dacă nu ne-am afla într-o comedie cu caracter mai degrabă de farsă și dacă am fi obligați să căutăm motivații solide acțiunilor fiecărui personaj, am putea presupune că sinuciderea ratată a insolitului Vagabond nu a fost decât o înscenare menită să-l așeze în centrul atenției. O altă figură insolită este Magda Minu din *Ultima oră;* tânăra studentă exaltată, nutrind o arzătoare și stranie pasiune pentru Alexandru cel Mare, dovedește pe de altă parte o surprinzătoare intuiție și capacitate de adaptare la regulile nescrise din zbuciumata lume a afacerilor, atât de diferită de mediul universitar. Spre satisfacția spectatorilor, temerara eroină izbutește să-i doboare cu propriile lor arme pe redutabilul Bucșan și pe versatul „rechin de presă" Borcea.

La antipodul acestor personaje se situează categoria inadaptaților: ființe aflate în dezacord cu lumea și, nu mai puțin, cu ele însele. Drama interioară a unor inși pentru care viața nu este decât o veșnică sursă de tensiuni conflictuale ne-a dat specia de graniță a comediei tragice. Deschizător de drumuri a fost Mihail Sorbul cu *Patima roșie,* urmat mai târziu de G. M. Zamfirescu cu *Domnișoara Nastasia.* Amintim doar aceste două piese nu numai pentru că ele rămân operele cele mai izbutite ale speciei, ci mai ales pentru că ele ne înfățișează cazuri similare de inadaptare. Într-adevăr, deși acest lucru a fost mai puțin comentat, există o asemănare structurală între Tofana și Nastasia. Ființe cu temperament puternic, inteligente, agresive, voluntare, cele două eroine ar putea fi plasate la prima vedere în categoria luptătorilor; în fapt, însă, le lipsește capacitatea de a înțelege corect datele lumii care le înconjoară. Ele percep realul exclusiv prin prisma propriilor patimi și obsesii, în afara cărora nimic nu mai contează. Amândouă personajele se zbat pentru câte o utopie, pentru câte un vis imposibil de realizat. Tofana vrea să trăiască dragostea absolută alături de flușturaticul și mediocrul Rudy alegerea ei demonstrează, în fond, pierderea contactului cu oamenii, a puterii de a înțelege și de a comunica. Este limpede că, și în cazul în care ar fi iubit-o, Rudy n-ar fi putut răspunde patimii devoratoare a Tofanei. La rândul ei, Nastasia vrea să scape de sordida mahala în care trăiește și să se mute în alt cartier, pe Popa Nan. Această aspirație, altminteri naturală, capătă pentru eroină dimensiunile halucinante ale unei obsesii. În practică, însă, planul ei este fragil și demonstrează aceeași slăbire a contactului cu realitatea: ea se bazează doar pe firavul, vulnerabilul Luca, predestinat parcă morții, câtă vreme nici în copilărie nu se putuse apăra de bătăușii mahalalei. Mai mult decât atât: într-o ultimă plimbare făcută pe Popa Nan, Nastasia constată mizeria și degradarea străzii care-i bântuise ani în șir imaginația înfierbântată. Cu alte cuvinte, chiar dacă proiectele lor ar fi fost duse la bun sfârșit, nici una din eroine nu și-ar fi atins de fapt țelul lăuntric. Căsătoria Tofanei cu Rudy ar fi eșuat lamentabil în mediocritate, iar Nastasia ar fi schimbat o mahala cu alta. Abia când aspirațiile lor se prăbușesc, iese la iveală adevărata natură a celor două personaje: impulsul destructiv și auto-destructiv. Ele sfârșesc în moarte, distrugându-i în același timp pe cei care, într-un fel sau altul, li s-au opus: Rudy și Vulpașin. Sfârșitul tragic al Nastasiei și al Tofanei, care se agățaseră o vreme de niște himerice speranțe, exprimă în fond incapacitatea lor de a trăi în parametrii normalului; ele nu se pot adapta nici realității care refuză să se lase modelată de voința și dorințele lor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tema inadaptării o regăsim şi în comediile lirice *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian şi *Capul de răţoi* de G. Ciprian. Aici, aceasta ia forma eludării, prin intermediul fanteziei, a rutinei cotidiene. În piesa lui Sebastian, personajele îşi petrec vacanţa undeva la o pensiune izolată în munţi; ele se lasă antrenate de Ştefan Valeriu într-un joc inofensiv, dând uitării lumea de afară, cu corvezile şi vicisitudinile ei, lăsându-se în schimb în voia înclinaţiilor lor naturale, reprimate timp de unsprezece luni pe an. Iată însă că Ştefan şi Corina se îndrăgostesc unul de celălalt, fapt ce iese din graniţele jocului, pentru că nu este vorba de o idilă trecătoare, ci de un sentiment adânc. Totuşi, personajele se despart; ele sunt incapabile să pună în acord această iubire cu viaţa adevărată la care trebuie să se întoarcă o dată cu încheierea vacanţei. Corina preferă să-şi imagineze că iubitul ei este, poate, prinţul de Galles şi nu un mic inginer, arhitect sau avocat, care munceşte din greu pentru a-şi agonisi traiul. La rându-i, Ştefan îşi va închipui că iubita lui este, poate, o mare balerină, cu o viaţă palpitantă şi misterioasă, şi nu o fată modestă ce-şi coase singură rochiile. Pentru aceste personaje, viaţa obişnuită este incompatibilă cu marea dragoste; aceasta va fi trăită doar imaginar, doar ca suavă amintire, de o puritate şi intensitate nealterate de meschinăriile traiului zilnic. Convingerea că iubirea piere în condiţiile unei vieţi modeste o întâlnim şi la eroina din *Ciuta* de Victor Ion Popa; o altă inadaptată şi ea, Carmen Anta se sinucide când află că averea i-a fost irosită.

În *Capul de răţoi,* inadaptarea îmbracă haina fanteziei debordante, a bravadei juvenile; piesa îmbină umorul şi poezia cu unele elemente care anticipează mişcarea avangardei teatrale de după război. Refuzând convenţionalismul şi rutina – ucigătoare pentru personalitatea umană – cei patru eroi ai comediei le declară război. Acţiunile lor denotă fronda adolescentină. (De altfel, în Ciriviş, Macferlan, Bălălău şi Pentagon reînvie pe scenă spiritul farsei, al experienţelor amuzante pe care autorul le-a trăit în liceu alături de nonconformistul Urmuz şi de alţi colegi). Cum pot fi contracarate bătrâna doamnă Logica şi bătrânul domn Interes, care guvernează existenţa oamenilor până la a-i depersonaliza, până la a le opri accesul în lumea frumosului, a binelui, a iubirii şi visului? Simplu: printr-o temporară suspendare a monotoniei cotidiene. Câteva caraghioase exerciţii de gimnastică, rostirea unei formule lipsite de înţeles alcătuiesc ritualul hazliu şi abracadabrant care, executat pe neaşteptate în orice moment al zilei, îi poate face pe oameni să râdă şi, ca urmare, să-şi deschidă sufletul. Aparent simple şotii tinereşti, acţiunile „răţoilor" au desigur o semnificaţie mai adâncă; introducerea bruscă a unui comic *nonsens* în lanţul îndeletnicirilor cotidiene normale are darul de a resuscita în fiinţa umană pierdută candoare a copilăriei, emoţii uitate, spontaneitate şi disponibilitate de a visa a adolescenţei. Mai mult încă: prin chiar absurditatea lui, ritualul iniţiat de protagonişti dezvăluie derizoriul şi mediocritatea traiului zilnic, amintind oamenilor că viaţa nu trebuie să se rezume doar la atât, ci trebuie să se raporteze la valori mai înalte, la orizonturi mai largi, la idealuri mai nobile. Contrariaţi şi indignaţi la început, concetăţenii „răţoilor" sfârşesc prin a se lăsa contaminaţi de „nebunia" acestora, iar viaţa oraşului devine mai interesantă şi mai frumoasă. Victoria lui Ciriviş şi a prietenilor săi nu trebuie să ne înşele: ea este valabilă doar în universul fanteziei scenice şi ne este oferită de autor ca element compensatoriu pentru frustrările unei vieţi mărginite. Indiferent de triumful lor, cei patru eroi rămân structural nişte inadaptaţi, cantonaţi pentru totdeauna în lumea minunată, dar iluzorie, a visului adolescentin.

În sfârşit, mai întâlnim în comedia interbelică o a treia categorie de personaje, cu un grad mijlociu de adaptare la lumea în care trăiesc. Acestea se încadrează relativ uşor în ritmurile vieţii obişnuite, se acomodează – între anumite limite – cu condiţia lor socială, cu obligaţiile ce le revin. În acelaşi timp, însă, aspiraţiile lor tainice rămân intacte; ele au o viaţă interioară bogată, care rareori este dezvăluită celor din jur, sau care este percepută de aceştia ca o ciudăţenie. Inutil să mai menţionăm că aceste vise, idei, dorinţe secrete vin în contradicţie cu anostul cotidian şi mai ales cu prejudecăţile şi orizontul redus ale celorlalte personaje. Dacă până la urmă aspiraţiile eroului se împlinesc sau nu, aceasta rămâne la latitudinea comediografilor. De cele mai multe ori, însă, spre încântarea publicului deznodământul este fericit.

Mitică Popescu din comedia omonimă, funcţionar sărac, obligat să-şi întreţină sora văduvă şi pe copilul acesteia, este probabil personajul cel mai inventiv şi mai plin de resurse din această categorie. Plăcerea lui este să pozeze în „om de lume", în cuceritor al femeilor, în persoană cu „relaţii"; această falsă imagine îl ajută să disimuleze, faţă de ceilalţi şi poate şi faţă de sine, vicisitudinile unei existenţe modeste. În plus, Mitică nutreşte o dragoste naivă, copilărească şi fără speranţă pentru „patroană". Când apare ocazia, el acţionează dezinteresat şi cavalereşte, cedând patroanei dreptul de concesiune asupra unei fabrici, care l-ar fi putut îmbogăţi. În final, secretul lui Mitică nu mai este secret, iar devotamentul său îşi capătă binemeritata răsplată. În *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, Marin Miroiu duce şi el o viaţă dublă. Ziua, le se achită de sarcinile sale de profesor dintr-un mic târg de provincie, trăind în mijlocul unor colegi obtuzi şi al unor elevi plictisiţi. Noaptea însă îi aparţine în întregime: atunci el poate scruta nenumăratele taine ale cerului, cu privirea lucidă a omului de ştiinţă, dar şi cu avântul liric al unui suflet sensibil. Dragostea pentru Mona rămâne un episod dureros, dar care totuşi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poate fi repede uitat; în fond, Miroiu a descoperit o stea, iar bolta cerească şi misterele ei se află mereu acolo, aşteptându-l în fiecare noapte. Fără îndoială, pentru restul urbei, Miroiu este un caz bizar, nescutit de bârfe şi de curiozităţi indiscrete.

Mai bizar însă, pentru familie şi pentru cunoscuţi, este arhivarul Chirică din *Omul cu mârţoaga* de G. Ciprian. În această farsă care capătă treptat dimensiunile unui mister (fiind detectabile şi unele influenţe expresioniste), asistăm la o veritabilă minune: înfruntând dispreţul celorlalţi, netemându-se de ridicol, insignifiantul Chirică transformă o mârţoagă în vedeta şi favorita numărului unu a curselor de cai. Animalul îşi recapătă vigoarea deoarece Chirică îl îngrijeşte cu dragoste; dincolo de elementul anecdotic, ni se vorbeşte aici despre puterea regeneratoare a iubirii, care poate metamorfoza fiinţele. Astfel, visul modestului Chirică devine realitate; la fel ca în *Capul de răţoi,* lui G. Ciprian îi place să ne arate cum imposibilul devine posibil, graţie forţei magice a credinţei şi iubirii. Dacă Mitică Popescu poate fi considerat insul cel mai inventiv şi cel mai simpatic din această categorie de personaje, eroul lui Ciprian este fără îndoială cel mai excentric, prin raportare la regulile unei conduite considerate normale de majoritatea oamenilor. Adaptat mizeriilor traiului zilnic, suportând cu infinită răbdare şi toleranţă trădările nevestei, batjocura cunoscuţilor, ba chiar şi riscul de a trece drept nebun, Chirică demonstrează cum, din realitatea cotidiană, se poate naşte supra-realitatea miracolului. Dacă eroului însuşi fenomenul i se pare obişnuit, în schimb celelalte personaje încep să resimtă forţa spirituală a lui Chirică acţionând asupra lor ca o vrajă, care îi abate de pe orbita preocupărilor lor rutiniere şi le deschide accesul spre o lume nebănuită măcar. În final, în ochii soţiei, până nu demult dispreţuitul arhivar capătă o aureolă ca a sfinţilor din biserici.

Tot un „miracol", dar de proporţii mai modeste, se petrece în *Idolul şi Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu. Micul funcţionar Ion trece prin viaţă cu pretenţii puţine; punându-şi cu generozitate la dispoziţia amicilor banii, timpul şi afecţiunea, el întruchipează insul înclinat mai degrabă să dea decât să pretindă. Răsfrântă şi asupra acritei – servitoare Frosa, această bunătate funciară a personajului operează o magică metamorfoză. Stimulată în a-şi câştiga respectul faţă de sine însăşi, îndemnată să-şi cultive mintea şi să-şi îngrijească trupul, Frosa devine, din fetişcana posomorâtă şi cam neroadă, o tânără femeie frumoasă, capabilă să inspire şi să ofere iubire. Reeditându-se, într-o variantă sentimentală, mitul lui Pygmalion şi al Galateei, Ion se îndrăgosteşte de „creaţia" sa. Trebuie spus însă că, în această piesă, personajele sunt departe de a atinge complexitatea psihologică prezentă în *Domnişoara Nastasia.* Relaţiile dintre Ion şi Frosa, schimbarea lentă petrecută în aceasta din urmă ar fi putut constitui un material dramatic interesant. În realitate, însă, aceste elemente se află pe un plan secundar, interesul publicului fiind canalizat, pe aproape întreg parcursul piesei, în alte direcţii: scenele domestice din casa văduvei Stavăr, colorate de micile incidente şi micile supărări între proprietăreasă, servitoare, chiriaşi; competiţia amicală între Ion şi Valter pentru a câştiga inima Mioarei, o fată „frumoasă şi proastă" (conform indicaţiilor autorului); maşinaţiile puse la cale de cei doi pretendenţi pentru a o scoate pe Mioara din ghearele subdirectorului băncii, poreclit „Moartea obosită"; în fine, logodna Mioarei, a cărei alegere cade, cum era de aşteptat, asupra mai tânărului şi mai îndrăzneţului Valter. Cu alte cuvinte, suntem introduşi în mediul unor orăşeni de condiţie relativ modestă, ale căror preocupări se împart între slujbă, treburi casnice şi mici distracţii nevinovate, cum ar fi ghicitul în cafea sau mersul la cofetărie. Aspiraţiile personajelor sunt la fel de mărunte: Stăvăroaia, femeie încă „bine", cochetează cu ideea unui nou măritiş; Mioara visează să parvină, râvneşte la averea subdirectorului, dar în cele din urmă se mulţumeşte cu chipeşul Valter, căruia i se aseamănă prin superficialitate; lui Ion îi place să asculte muzică la patefon şi suferă (moderat) fiindcă a pierdut-o pe Mioara. În acest context deznodământul vine oarecum pe neaşteptate. Ion se ocupase de Frosa cu bunăvoinţă, dar în treacăt. Scena finală, însă, căreia autorul a dorit, fără a izbuti întru totul, să-i imprime tente onirice, aduce o surpriză de proporţii atât publicului, cât şi protagonistului; acestuia din urmă Frusinel i se înfăţişează dintr-o dată ca „idolul din vis", femeia după care a tânjit îndelung şi care şi-a făcut apariţia în viaţa lui tocmai când orice speranţă îi fusese spulberată. Poezia acestui episod final nu trece însă de graniţele duioşiei sentimentale; nu ni se înfăţişează aici pasiuni exaltate, ca în *Domnişoara Nastasia,* ci doar dorinţa a doi oameni simpli de a-şi găsi un „cuib" unde, „singuri şi stăpâni", să-şi guste în tihnă fericirea. G. M. Zamfirescu şi-a subintitulat piesa „comedie amară", dar în realitate predomină tonalitatea duios-idilică, alterând cu elemente hazlii. *Idolul şi Ion Anapoda* este de fapt comedia vieţii domestice a orăşeanului de rând, privită din unghiul sentimentalismului.

Din categoria personajelor „semi-adaptate" (acomodate cu statutul lor, dar nutrind totuşi secrete năzuinţe spre *altceva)* nu fac parte, aşa cum s-ar putea crede, doar oamenii de condiţie modestă, pe care aceste năzuinţe sau vise i-ar proteja întrucâtva de vicisitudinile vieţii cotidiene. De altfel, trebuie observat că aspiraţiile personajelor respective sunt de natură spirituală sau sufletească, neavând nimic în comun cu latura materială a vieţii. Ei luptă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu atât împotriva existenței lor precare, cu care sunt obișnuiți, ci împotriva altor „rele": plictiseala, în cazul lui Mitică Popescu – care, în absența unor surse exterioare de amuzament, își ia singur sarcina să facă viața mai palpitantă, pentru sine și pentru ceilalți, trăindu-și totodată în taină dragostea inocentă, aproape impersonală, pentru patroană; obtuzitatea celor din jur, în cazul lui Miron – care se refugiază în cercetarea universului mirific al boltei stelare, după cum colegul său Udrea compune simfonii pe care nu le va interpreta nimeni, niciodată; lipsa de înțelegere și de tandrețe în cazul lui Chirică – a cărui performanță este menită tocmai să demonstreze incomparabila forță a iubirii; superficialitatea în cazul lui Ion Anapoda – aflat mereu în căutarea unei generozități și unui devotament care să le egaleze pe ale sale.

Ținând cont de natura frustrărilor amintite, ara firesc ca în această categorie de personaje să intre și indivizi situați pe trepte superioare ale ierarhiei sociale. Astfel, scriitorul Alexandru Manea din *Visul unei nopți de iarnă* posedă tot ceea ce l-ar face fericit, spre exemplu, pe Milică din aceeași piesă, vânzător într-o librărie; talent, celebritate, avere, admirația cercurilor mondene și favorurile femeilor frumoase. Mona din *Steaua fără nume* posedă la rându-i tot ceea ce le-ar face fericite pe naivele adolescente care urmăresc cu invidie trecerea elegantului tren rapid prin urbea lor provincială: frumusețe, bani, toalete luxoase, un amant (bărbat „bine") care-i satisface nenumăratele capricii. Totuși, atât Alexandru cât și Mona resimt – primul personaj mai acut, al doilea mai vag – absența unui element esențial din viața lor: sinceritatea, posibilitatea comunicării autentice cu o ființă umană pe care s-o iubească și care să-i iubească dezinteresat. Mai concret, cei doi s-au plictisit de caracterul oarecum artificial al vieții mondene, de sofisticare și manierele elegante care nu fac adesea decât să ascundă vidul sufletesc, interesele meschine, frivolități ieftine. Alexandru și Mona tânjesc după naturalețe, după simplitate. Ca în orice piesă construită conform unui tip de teatralitate cu priză imediată la public, momentul de derută sufletească prin care trec cele două personaje coincide în chip fericit cu apariția în scenă a câte unei ființe care le satisface aspirațiile nemărturisite. În *Visul unei nopți de iarnă,* Alexandru Manea o întâlnește pe Doruleț, ale cărei prospețime și spontaneitate îl seduc pe loc. În *Steaua fără nume,* Mona îl întâlnește pe Miroiu, care o cucerește cu naivitatea lui, dincolo de care ea descoperă fascinată deopotrivă o minte ascuțită și un suflet liric. Deznodământul acestor întâlniri nu este însă similar. În comedia sa, Tudor Mușatescu ne propune o viziune tonică și optimistă asupra naturii umane: Alexandru, bărbatul matur și cultivat, se căsătorește cu Doruleț, a cărei singură zestre este ingenuitatea ei adolescentină. Nu contează cum ar putea evolua mariajul dintre un scriitor celebru și fetișcana dintr-o mahala bucureșteană, cortina cade la timp, spre satisfacția publicului care retrăiește într-o variantă modernă basmul Cenușăresei. Mai realist, Mihail Sebastian imaginează alt final: după aventura de-o noapte, Mone se reîntoarce în capitală, nerezistând la perspectiva de a-și petrece restul vieții în sărăcăcioasa odăiță a lui Miroiu, fără apă curentă și fără lumină electrică, sub privirile inchizitoriale ale vecinilor mărginiți și bârfitori. Oricât de pură, dragostea lui Miroiu nu poate compensa sufocanta monotonie a existenței din „comuna urbană" cu opt mii două sute patruzeci și șapte de locuitori, unde nu opresc decât trenurile personale.

Trecând printr-un con de umbră în primele două decenii ale secolului nostru, comedia românească își regăsește tonusul în perioada interbelică și în anii imediat următori (până prin 1946). Totuși, sarcasmul și incisivitatea teatrului caragialian nu au mai putut fi atinse. Tradiția comediei satirice nu se pierde, desigur, ea fiind dusă mai departe prin piese semnate de Tudor Mușatescu, Valjan, Rebreanu, Alexandru Kiriețescu ș.a. Dacă inventariam însă textele care au marcat evoluția genului, constatăm că în multe dintre ele accentul se deplasează spre umorul blând, spre pitoresc sau sentimental, spre liric, spre tonalități amare sau uneori tragice. Chiar într-o lucrare ca *Gaițele,* de pildă, unde satira se naște dintr-o viziune lucidă și necruțătoare, întâlnim figuri care ies din tiparele comediei tradiționale: ratatul Mircea Aldea, prins iremediabil în cușca propriei neputințe, sau patetica și fragila Margareta. Cum am mai menționat, acest fenomen se explică prin tentativa dramaturgilor de a-și analiza personajele în interioritatea și singularitate lor. Pentru comediografii acestei epoci, adesea se vădește mai important insul ca atare, cu particularitățile lui, decât calitatea de exponent al unui grup. Iată de ce, dacă la Caragiale întâlnim tipuri puternic conturate, emblematice pentru o categorie sau alta a societății românești de la 1880, în schimb în comedia interbelică *reprezentativitatea* este mult redusă. Prin aceasta vrem să spunem că, dacă nu toate, în orice caz multe personaje se reprezintă cu precădere pe sine, și nu un grup oarecare, recognoscibil în viața contemporană. Acesta este și motivul pentru care am încercat să clasificăm personajele care populează universul comediei interbelice în funcție de un criteriu strict psihologic; anume, gradul de adaptare a indivizilor la habitudinile, valorile, concepțiile mediului în care trăiesc. De altfel, preocuparea pentru acest aspect este prezentă nu numai în comedii, dar și în drame, după cum ea poate fi identificată cu ușurință în proza epocii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

W. SHAKESPEARE, „ROMEO ŞI JULIETA" ÎN DOUĂ EXEGEZE SCENICE – DECENIILE 5 ŞI 9, ALE SECOLULUI AL XX-LEA*

de ION TOBOŞARU

Ultimele decenii ale secolului ce se sfârşeşte au adus în spiritualitatea spectacologiei moderne variate exegeze scenice, proiectând în regatul teatrului românesc opera „marelui Will". Shakespeare sub cupola Epidaurului național a adăpostit şi adăposteşte miruind „op"-uri scenice revelante. Galaxia normalității estetice a aprins magnanime corole de lumini umaniste în cercurile creativității scenice din empireul shakespearian.

În eterogenitatea opțiunilor spectaculoase apar însă exegeze ale căror virtuți potențiale se topesc în creuzetul redundanțelor, profitabile consecințe în zona cordialelor polemici critice. Tulburările pornesc de la asimilarea improvizată şi temperamental subiectivistă a unor concepte ce aparțin poeticilor de ramură. Modern, modernitate, post-modernism, tradiție, clasicitate, inovație – ideea contemporaneității clasicilor în lumea noastră împresurătoare – laolaltă au creat premisele unor exegeze în sfera cărora umbra lui Shakespeare s-a stins în raza lunatecă a artizanilor narcisişti.

Viziuni scenice derutante se acoperă de ideea caracterului polisemic al „logosului", ivind opțiuni a căror singularitate se îngemănează cu singurătatea culturală. Observația nu are caracter de generalitate: *Hamlet* (Al. Tocilescu), *Visul unei nopți de vară* (Liviu Ciulei), *Titus Andronicus* (Silviu Purcărete), *Richard al III-lea* (Mihai Mănuțiu), relativ diurne în modernitatea contemporaneității noastre, atestă o culminantă spectaculară, ritual shakespearian de reputație în spiritualitatea noastră şi europeană.

Ne oprim la două exegeze scenice: *Romeo şi Julieta* în deceniile 5 şi 9. Prima s-a constituit în anul 1948 pe scena Teatrului Național în viziunea regizorală a lui Moni Ghelerter, asistat de Adriana Fianu. Spectacol exponențial sub raportul marilor creații „histrionice", Mihai Popescu în Romeo, Maria Botta în Julieta, Emil Botta în Mercuțio, Sonia Cluceru în Doica, Al. Alexandrescu-Vrancea în Tybald, a însemnat şi înseamnă „lectura scenică" a „marelui Brith", aşa îl numea Eminescu pe Shakespeare, într-o exegeză spectaculară de exponențială reputație în pântecul secolului nostru.

Romeo şi Julieta în opera marilor actori intrați în ostrovul eternității a excelat prin sculpturalitatea şi picturalitatea tipologiilor shakespeariene, convertind „logosul" în convenții scenice circumscrise teatralității moderne. Unele limite conjecturale erau determinate de antinomiile mentalității: Evul mediu – Renaştere. Spectacologia tributară influențelor de început ale dogmatismului cultiva precumpănitor dimensiunile antinomiilor eminamente sociale. De remarcat rămân, însă, compozițiile actorilor, zămislind în roluri intenționalități perene. Mihai Popescu în Romeo s-a dovedit a fi, poate, cel din urmă romantic european. Oralitatea şi accentele aticiste rimau cu expresivitatea gestualității tulburătoare prin nervozitatea emoțională. Combustia interioară purta amprenta juvenilității non-canonice, anunțând destinul tragic apropiat.

Romeo şi Julieta în traducerea poetului Şt. O. Iosif şi în rostogolirea catifelată sau eruptivă a versului acoperit de oralitate conotativă, configura spiritualității noastre universul uman în restituirea lui Shakespeare. Reconstituirea şi restituirea alcătuiau binomul spectacular de eclatantă revelație umanistă.

* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică națională „Shakespeare, o imagine românească" organizată de Academia Română şi Academia de Teatru şi Film la 23 iunie 1997.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 51–53, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De ce *Romeo şi Julieta* în spectacolul deceniului 5 rămâne memorabil în Epidaurul culturii teatrale naţionale? Tradiţia şi clasicitatea, înnoirile de atunci purtau amprenta adevărului magnanim al umanităţii, personajele convertindu-se în tipologii umane seducătoare. Shakespeare rămâne contemporanul nostru prin adevăr general-uman, prin pathos, prin „cronica prescurtată a timpului". Fiorul tragic se ivea din situaţii shakespeariene, iar creaţiile „histrionice" izvorau şi se inspirau din liniştea şi tulburarea operei, a „logosului". Nimic artificial, nici o sterilă căutare sau tendinţe de narcisism în spectacol; dimensiuni pluriemoţionale îmblânzeau atunci adolescenţa şi tinereţea, senectutea publicului în aspiraţie spre omogenizare cultural-umanistă.

O nouă exegeză scenică s-a produs în stagiunea 1994–1995 pe scena Teatrului Naţional: *Romeo şi Julieta* în traducerea lui Virgil Teodorescu, imaginat de tânăra regizoare Beatrice Bleonţ. Spectacolul compus de juvenili actori şi junone melpomene a excelat prin accente coregrafice şi tipologii stilizate, pseudo-singulare, ce se voiau rimante cu mentalitatea deceniului 9.

Fiorul tragic pare a fi estompat, cedând abundenţelor expresivităţii corporale, non-funcţionale, „în sine şi pentru sine". Cromatica şi arhitectonica sonoră dominante se îndepărtau de Shakespeare şi în aceeaşi măsură situaţiile dramatice acoperite de spaţiul scenic, uneori periferic, trezeau emoţia epidermică a conjecturii diurne. Spectacolul se vrea a fi modern. Modern, poate, prin sincretismul artelor, fapt lăudabil, dar cordial polemic sub raportul reconstituirii şi restituirii universului shakespearian. Transparenţa estetică a spectacolului pare a fi păgubitoare. Ritualul se dizolvă în clipiri de stridenţă coloristică, iar exerciţiul coregrafic diminuează sensurile tipologiei shakespeariene. Redimensionarea poeziei literaturii dramatice în scenariul regizoral elimină secvenţe exponenţiale, proprii tragediei. Tipurile shakespeariene îşi pierd originea tamisiană primind botezul sacerdoţiului dâmboviţean. Tamisa lui Shakespeare şi Verona lui Will spaţializează autohton tragedia-kitsch. De la Paradis la Apocalips.

Cele nouă momente ale exegezelor shakespeariene raporatate tragediei *Romeo şi Julieta* au urmărit unele reflecţii privind morfologia spectacolului contemporan în viziunea criticii. Evident, nu s-a încercat impunerea unor criterii de ordin axiologic. Se solicită însă adâncite reflecţii umaniste rimante cu normalitatea estetică a creaţiei scenice. Raportările la modernitate sau post-modernism se cuvin a fi evaluate în luminiscenţa istoriei doctrinelor teatrologice. Elucidarea conceptelor constituie un act benefic şi benedictin pentru cultura teatrului şi implicit receptarea creaţiei scenice. Shakespeare sau Caragiale se cer a fi studiaţi iniţialmente prin operă. Autonomia operei nu minimalizează autonomia spectacolului. Autonomia spectacolului solicită opţiune scenică rimantă cu adevărul. Transfigurarea şi metamorfozarea literalităţii în convenţie scenică, în ficţiuni, „plăsmuiri vii" (I. L. Caragiale), impun nobleţea viziunii regizorale, emoţionalitatea şi sensibilitatea conjugate cu reflexivitate umanistă prin excelenţă.

Exegezele scenice shakespeariene, precumpănitor, cele ce aparţin spiritualităţii noastre împresurătoare solicită eforturi în definirea şi redefinirea unor concepte dantelate în arhipelagul morfologiei „op"-ului scenic: tradiţie, inovaţie, clasicitate, modernitate, modalităţi de comunicare în construcţia spectacolului.

Inovaţia autentică, funcţională cultivă tradiţia; prolegomene magnanime ivesc plurivalenţa înnoirilor; expresivitatea limbajului scenic în spectacologia şi teatrosfera timpului proiectează spectacolul, integrându-l în regatul spiritualităţii şi al reflexivităţii estetice, recognoscibil univers uman imaginat, nouă-ne, azi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FOND IDEATIC ŞI EXPRESIE CINEMATOGRAFICĂ LA VLAD IOVIŢĂ

de DUMITRU OLĂRESCU

Vlad Ioviţă, unul dintre cei mai originali prozatori şi cineaşti basarabeni, s-a născut în 1935, sub zodia Capricornului, în satul Cocieri de pe malul stâng al Nistrului. El absolvă şcoala coregrafică din Sankt-Petersburg, devenind apoi balerin la Teatrul de Operă şi Balet din Chişinău şi regizor la Televiziunea Naţională. După absolvirea cursurilor superioare de scenaristică de pe lângă Institutul de Cinematografie din Moscova (VGIK) şi până la sfârşitul vieţii activează la studioul „Moldova film". O boală incurabilă îi curmează zbuciumata viaţă în anul 1983, la numai patruzeci şi opt de ani.

Vlad Ioviţă a semnat regia la o serie de filme de ficţiune, printre care *Nuntă la palat, Dimitrie Cantemir, Calul, puşca şi nevasta, La porţile Satanei.* Prozele sale se înscriu în formula confesivă, autobiografică, lirică. O incontestabilă valoare artistică prezintă toate cărţile lui Ioviţă: *Dincolo de ploaie, Trei proze, Friguri, Un hectar de umbră pentru Sahara* ş.a. Mult succes au filmele de nonficţiune: *Fântâna, Piatră, piatră, De sărbători, Dansuri de toamnă* ş.a. În aceste filme tematica originală, expresia laconică, compunerea metaforică a naraţiunii cinematografice sunt numai câteva dintre multiplele virtuţi estetice ce îl fac pe Vlad Ioviţă să rămână primul nostru cineast de peste Prut, care a ridicat filmul de nonficţiune la nivel de fenomen artistic cu pronunţate trăsături poetice.

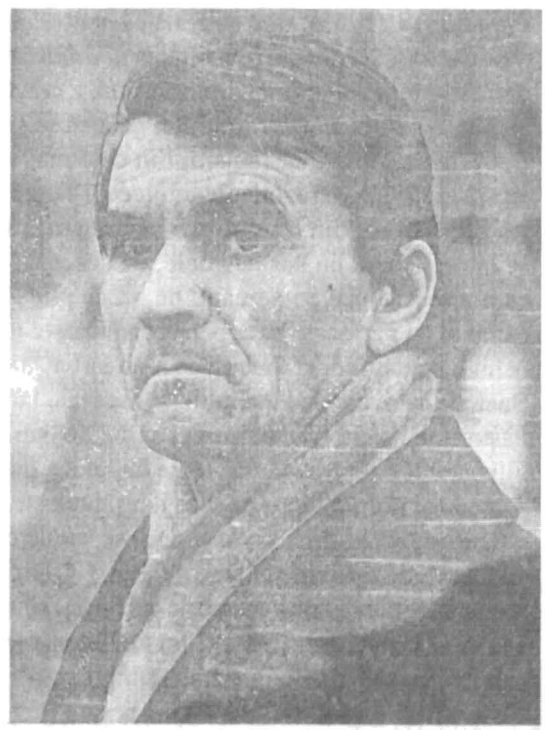


Fig. 1. Regizorul şi prozatorul Vlad Ioviţă în iarna anului 1980.

În cele din urmă vom încerca să evidenţiem unele motive tematice şi modalităţi de exprimare în filmele de nonficţiune ale regizorului Vlad Ioviţă. Gândirea poetică, disciplinată prin reflexivitate, presupune o viziune subiectivă asupra realităţii, conferind particularului caracter de generalitate, făcând ca opera artistică să reziste la eroziunea timpului. Prin poetic artistul are posibilitatea să comunice cu **lumea,** cu **universul,** cu **tăcerea** şi cu însuşi Dumnezeu. Acest miracol – poeticul – a dat viaţă şi a alimentat cele mai valoroase opere artistice. Nervul poetic face să trăiască şi filmele de nonficţiune ale regizorului Vlad Ioviţă, confirmându-l viguros în fruntea creatorilor filmului poetic autohton.

Pentru Vlad Ioviţă, ca şi pentru alţi cineaşti, poeticul este codificat genetic în conştiinţa sa artistică, dar el, poeticul, această „categorie a tuturor categoriilor estetice" (Mikel Dufrenne) a mai fost şi un refugiu sau o modalitate de supravieţuire a cinematografiei naţionale. În primele sale filme de nonficţiune, nişte ediţii speciale, Vlad Ioviţă experimentează, caută noi modalităţi de exprimare cinematografică. Încearcă conjugări inedite de imagini filmice pentru a obţine acel „tertium

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 53-65, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

quid" care este, de fapt, esenţa montajului cinematografic. De la bun început pe el îl interesează mecanismul expresiei laconice – trăsătură ce va deveni directoare şi în filmul de nonficţiune şi în proza ioviţiană. În primul său film, *Poiana bucuriei* (1961), lansat la televiziune, Ioviţă ignoră conştient unele principii de bază ale specificului, relativ, al filmului televizat, ca, de pildă, folosirea maximă a prim-planurilor. Filmând o formaţie de dansatori, Ioviţă vrea să evidenţieze „desenul" dansului şi foloseşte în montaj mai multe planuri generale. Şi, invers, utilizează, după cum vom vedea, cât mai multe prim-planuri în structura filmelor pentru ecran. El caută în coloana sonoră efecte şi modalităţi ce ar putea minimaliza, ori refuză completamente comentariul de autor, fapt greu de acceptat în acele timpuri.

Primele lucrări se înscriu în filmografia regizorului Vlad Ioviţă mai mult a nişte exerciţii pline de căutări în dimensiunea timpului şi spaţiului cinematografic, în domeniul limbajului şi al elementelor formale. Se observă unele tendinţe spre construcţia nuvelistică, a acestor lucrări, autorul fiind deja preocupat şi de o tematică proprie, de aflare a unor repere conceptuale în expunerea ei cinematografică. Ioviţă e conştient de faptul că nu poate exista o artă profundă, veritabilă, fără de întoarcerea la începuturile primordiale şi la momentele ancestrale ale neamului, fără de tainele mitologiei şi filosofiei lui, fără de marea lui bogăţie spirituală, El ştie că fără de aceste condiţii nu poate fi creată o cinematografie naţională. Or, cum scria Lucian Blaga, „o operă de artă devine «naţională» prin ritmul lăuntric, prin felul cum tâlcuieşte o realitate, prin adânca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viţă, prin instinctul, care niciodată nu se dezminte, pentru anumite forme, prin dragostea invincibilă ce o trădează faţă de un anumit fel de a fi şi prin ocolirea altora"[1].

Acestea sunt documentele continuităţii noastre, parametrii vieţii spirituale a unui popor. În această albie el trăieşte, se înalţă şi dăinuieşte prin timpuri şi spaţii. Ioviţă, fiind de la ţară, vine cu ideile şi frământările omului de acolo, dar ele prezintă interes pentru toată lumea fiindcă, spunea Lucian Blaga, „a trăi la sat înseamnează a trăi în zarişte cosmică şi în conştiinţa unui destin emanat de veşnicie [...]. Satul românesc, în ciuda sărăciei şi a tuturor neajunsurilor cuibărite în el, prin vitrega colaborare a secolelor, se învredniceşte în excepţională măsură de epitetul autenticităţii"[2]. Observaţia sa este şi va rămâne mereu actuală: omul contemporan, dezorientat şi pierdut în avalanşa de probleme grave ale acestui zbuciumat sfârşit de secol, jefuit de aspiraţii şi idealuri, are nevoie de căldură, de armonie, de iubire şi ocrotire a tot ce-i frumos şi autentic. Vlad Ioviţă, convins că „veşnicia s-a născut la sat", nu s-a îndepărtat de acest „centru al lumii".

La ideea filmului de nonficţiune *Fântâna* (1966) Ioviţă revine după ce publică nuvela cinematografică *Fântânarul* (1965), fapt ce arată că pentru cineastul Ioviţă abordarea acestui motiv nu e ceva întâmplător. Acest motiv are vârsta omenirii. Înălţarea *fântânii* integrează şi chipul apostolic al fântânarului, care atinge semnificaţiile dramaticului, ale dramei dintotdeauna a creatorului pentru care creaţia este actul primordial al existenţei sale iar el, acelaşi etern Meşter Manole, gata să se jertfească în numele creaţiei. Aceasta ar fi una din cauzele apariţiei frecvente a motivului fântânii din cele mai vechi timpuri şi până în prezent în arta şi cultura universală. Acest motiv are şi grave rezonanţe biblice: „Plânge Iuda şi porţile Ierusalimului au căzut şi stau înnegrite pe pământ, şi strigăt se ridica din Ierusalim. Cei mari trimit pe cei mici după apă; aceştia merg la fântâni, dar nu găsesc apă, şi se întorc înapoi cu vasele goale; de aceea se ruşinează, roşesc şi îşi acopăr capetele. Ogoarele au crăpat, pentru că n-a fost ploaie pe pământ; de aceea plugarii îşi acoperă capetele şi sunt tulburaţi. Până şi cerboaica naşte în câmp şi îşi părăseşte puii, pentru că nu este iarbă. Şi asinii sălbatici stau în locuri înalte şi înghit aer, ca şacalii, şi ochii li s-au înfundat, pentru că n-au iarbă"[3]. Tot Biblia ne spune că stârpirea neamului lui Ahab şi a slujitorilor lui Baal, de către regele Israelului, se face la o fântână: „Şi i-au prins de vii şi i-au junghiat la fântâna de lângă colibele Păstorilor. Aceia erau patruzeci şi doi de oameni şi n-a mai rămas nici unul din ei"[4]. Şi ca să se răzbune pe Isaac, Filistenii îi astupă cu ţărână toate fântânile, dar atunci când este izgonit din Gherara, el destupă fântânile tatălui său Avraam şi primul lucru pe care îl înfăptuieşte pe pământuri noi este înălţarea unui altar şi săparea unei fântâni[5]. În a treia carte a lui Moise *(Leviticul)* se spune că fântânile şi izvoarele au însuşiri sacre („Numai izvorul, fântâna şi adunările de apă vor rămâne curate"[6]). Ieşirea lui Hristos în lume se face tot la o fântână prin vestitul dialog cu Samariteanca: „Iisus, ostenit de călătorie, se odihnea lângă o fântână. A venit o femeie din Samaria să scoată apă: Dă-mi să beau, i-a zis Iisus. Cum tu, Iudeu, ceri să bei de la mine, femeia Samariteancă?, i-a zis femeia"[7]. Iar printre cele mai mari bogăţii ale pământului, făgăduit de Dumnezeu fiilor lui Israel, sunt şi „fântâni" săpate în piatră".

[1] Lucian Blaga, *Etnografie şi artă*, în *Cuvântul*, 2, nr. 323, 2 dec. 1925, reprod. în *Zări şi etape*, Bucureşti, 1990, p. 239.

[2] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937), în Lucian Blaga, *Opere 9, Trilogia culturii*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, 1985, p. 340, 343.

[3] *Ieremia*, 14, 2–6.

[4] IV, *Regi*, 10, 14.

[5] *Facerea* 26, 15–25.

[6] *Leviticul* 11, 36.

[7] *Ioan* 4, 4–9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De-a lungul vremii, fântâna rămâne una dintre cele mai nobile constante ale omenescului. Se spune că Alexandru Lăpuşneanu, crudul tăietor de capete boiereşti, a înălţat fântâni în împrejurimile Slatinei, dorind ca în felul acesta Dumnezeu să-i ispăşească grelele păcate. Tema fântânii l-a ispitit şi pe Leonardo de Vinci. Lucian Blaga a sesizat în arhitecutura fântânilor şi a caselor ţărăneşti din Basarabia aceleaşi ritmuri ale tainicelor unduiri, provenite din simbioza stilistică gotico-bizantină. Şi în concepţia lui Federico García Lorca (născut în localitatea Fântâna Păstorilor), fântâna e ceva foarte important, ceva ce ţine de cult: „Satele care nu au fântâni sunt nesociabile, timide, mici la suflet. Fântâna este locul de întâlnire, punctul către care converg toţi vecinii, unde se face schimb de impresii şi se împrospătează spiritele. Satul fără fântână este închis, întunecat şi fiecare casă este o lume aparte, care se apără împotriva casei vecine"[8].

Când Constantin Brâncuşi a conceput un monument în memoria lui Spiru Haret, sculptorul a prezentat macheta unei fântâni, fără nici o evocare directă a marelui savant şi om al şcolii. Spre marea dezamăgire a lui Brâncuşi, proiectul n-a fost aprobat şi lucrarea a rămas cu denumirea *Fântâna lui Narcis*. Trecerea de la lucrarea *Narcis*, realizată anterior, la personalitatea lui Spiru Haret o face apa, sau, mai bine zis, existenţa ei virtuală în operă. Brâncuşi doreşte ca Narcis – un personaj mitologic, mort de durerea dragostei de vizibilul pur, să se întâlnească pe aceleaşi unde spirituale cu savantul – cercetător al „invariabilităţii marilor axe ale orbitelor planetare" la o fântână – cult milenar al neamului nostru.

Atunci când Vlad Ioviţă a vrut să creeze o operă închinată neamului său, aidoma lui Brâncuşi, a propus ideea filmului *Fântâna*, realizat la nivelul unei veritabile opere de artă cinematografică de nonficţiune. Acest film, ca şi toate celelalte lucrări ale regizorului Vlad Ioviţă, se impune prin coerenţă, prin expresie laconică şi exactă, laconismul, ca element de limbaj în filmele de nonficţiune ale lui Ioviţă fiind multiplu semnificant.

Afirmând absenţa unui spaţiu epic moldovenesc, Ioviţă e ferm convins că la noi e imposibilă crearea unei poze de proporţii mari: „Avem un spaţiu peisagistic aproape fără spaţiu. Adică avem un peisaj, deşi variat, frumos împodobit şi foarte intim, dar cu un orizont în care dai adesea cu fruntea"[9]. De aceea, observa Ioviţă, suntem nevoiţi să impunem, „imaginaţia noastră artistică să scape în sus şi în jos, în jos şi în sus. N-am cântat tot ce am întâlnit în cale ca un călăreţ de stepă, deoarece n-am avut de călătorit în şa mai mult de două-trei zile. Poate de aceea nu avem nici epos. Baladele noastre au rămas poezii răzleţe, câteva din ele s-au grupat în jurul mitului lui Baba Novac prin rubedenia sângelui şi nu printr-o construcţie literară de ansamblu"[10].

Aceste teze denotă unele din principiile fundamentale ale codului artistic al lui Vlad Ioviţă – laconism în expresie, şi verticalitate în conţinutul creaţiei sale literare şi cinematografice. Laconismul, pe care Vlad Ioviţă l-a cultivat atât de insistent, e obţinut prin multiple modalităţi. În primul rând, prin iscusinţa de a selecta materialul, conform valenţelor lui sugestive, fie în timpul filmărilor, adică din realitatea imediată, fie la masa de montaj. Laconismul, chiar dacă ţine de gramatica filmului, aici e condiţionat de energiile şi semnificaţiile conţinutului. De aceea Ioviţă a reuşit să fixeze concretul şi esenţialul, să se ferească de momentele false, de înzorzonările pseudoartistice, impunându-se printr-o formulă proprie, bazată de precizie, profunzime şi o deosebită plasticitate.

Vlad Ioviţă ajunge la expresia laconică şi prin plasarea exactă şi concisă a verbului în ambianţele sugestive ale celorlalte componente ale filmului, obţinând astfel semnificaţii nebănuite: atunci când bătrânul se uită în adâncul fântânii, la radio se aude, printre altele, că vârsta universului are aproximativ un milion de miliarde de ani. Atunci ce să fie oare viaţa muritorului, ne întrebăm noi împreună cu acel bătrân, dacă nu lăsăm măcar o mică dâră de lumină pe aceste pământ. Mai târziu, afirmat deja ca prozator şi cineast, Vlad Ioviţă va spune: „am învăţat să ne exprimăm laconic. Capodoperele noastre populare, bunăoară, sunt un exemplu în acest sens. Şi pe bună dreptate. Durerea, oricât ar fi de mare, gândul, oricât ar fi de înaripat şi de profund, şi chiar situaţia epică, oricât de epică ar fi ea, nu are nevoie de tone de cuvinte şi spaţii nelimitate pentru a se întrupa artistic"[11].

Şi dacă l-a interesat mai mult dialectica lumii interioare, apoi el a căutat să fixeze imaginea – expresie a stării omului, fapt complex ce nu acordă comentariului literar un rol important. În majoritatea filmelor sale, Ioviţă refuză cuvântului rolul de mijloc de expresie indispensabil, şi, din cele nouă filme de nonficţiune, numai pentru trei s-a scris un comentariu literar, în mod special, iar restul de cinci filme sunt complet lipsite de un asemenea comentariu. Vrem să afirmăm că, tot din cauza predilecţiei pentru expresia laconică, Ioviţă renunţă la dialogurile sau monologurile directe, sincrone cu imaginea, fiindcă această modalitate de expunere, de regulă, ocupă mult spaţiu şi timp în structura audiovizuală a filmului.

Excluzând cuvântul din naraţiunea filmică, Ioviţă se concentrează asupra celorlalte componente ale filmului (imaginea şi coloana sonoră), urmărind specificul artei cinematografice. În concepţia sa, imaginea are dreptul la

[8] Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Chişinău, 1983, p. 11.

[9] Serafim Saca, *Aici şi acum*, Chişinău, 1976, p. 43.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

viață numai semnificând: fiecare secvență este la fel de importantă, secvențele coexistând într-o perfectă convergență, creând laolaltă un microunivers-stare, alimentat în permanență de bucuria descoperirii. De exemplu, tot episodul din *Fântâna* cu rândul de oameni care, cu căldările în mâini, așteaptă cu nerăbdare apa neîncepută, se află sub semnul unei imagini, și anume, aceea a copilașului care, cu mânuțele firave, zgâlțâie căldarea goală, mai înaltă decât el. Un detaliu ce întregește, intensificând starea de așteptare, producând și un zâmbet.

Ioviță era foarte precis în ceea ce voia să exprime și știa exact cum să exprime. Nu încerca mai multe variante ale aceluiași film. În concepția sa, filmul de nonficțiune – care e un fragment din realitate – nu are nevoie de variante; adevărul e unul singur. Mulți regizori documentariști își reiau filmele în mai multe variante. Unuia dintre aceștia – vestitul regizor – Joris Ives – poetul Johannes Becher îi reproșa: „Tu ești prea Beethoven și nu destul de Bach, revii de două-trei ori asupra unui film terminat. Când crezi că e gata, iar ai revenit"[12].

Referindu-se la caracterul laconismului din proza iovițiană, criticul Mihai Cimpoi scria: „laconismul, deși cinematografizat și nerăbdător prin punctările dese de suspensii, are încetineala epică a narațiunii clasice"[13]. Cu alte cuvinte, realizarea uneia dintre cele mai distinctive trăsături ale poeziei iovițione – laconismul – se obține prin folosirea unor modalități proprii limbajului cinematografic, modalități care, așa cum le descrie Mihai Cimpoi, corespund întocmai și filmului de nonficțiune al regizorului Vlad Ioviță: mulțimea suspensiilor, înregistrarea mută într-o lentoare specifică camerei de luat vederi, alternată cu o mișcare caleidoscopică mai ageră etc. Ioviță creează atmosfera nuvelelor sale din momente-stări ale personajelor, dar și din gesturi exteriorizate spectaculos (ca pentru ecran!), dialogul este concis și explicit, creând o dinamică a episoadelor, care, în unele cazuri, datorită caracterului lor vizual, par a fi extrase dintr-un decupaj de film. Iar felul de a povesti concomitent două întâmplări sau o amintire și o întâmplare, suprapuse, parcă, prin mixaj, e un procedeu ce ține de principiile montajului cinematografic. Aceste observații pot fi documentate prin multe din nuvelele lui Vlad Ioviță: *Fântânarul, Magdalena, Dincolo de ploaie, Un hectar de umbră pentru Sahara* ș.a. Tot în aceste nuvele și în alte lucrări literare ale lui Ioviță mai depistăm încă un procedeu comun deopotrivă și limbajului cinematografic – flash-back-ul – modalitate de expresie obținută, de regulă, prin montaj, ce oferă narațiunii o mare libertate și plasticitate trecerii dintr-un timp în altul și dintr-un spațiu într-altul: trecutul devine prezent, iar un altundeva devine un aici al conștiinței.

Pentru oprirea momentană a mișcării, Ioviță folosește în structura narațiunii literare stop-cadrul, un alt efect cinematografic, legat de persistența imaginii statice: „Dincolo de geam copacii împodobiți ca de Crăciun

Fig. 2. Vlad Ioviță cu actorii Dumitru Caraciobanu și Vasile Constantinov la filmările cu *Dimitrie Cantemir*, film distins cu Premiul de Stat al Republicii Moldova.

[12] Robert Grelier, *Joris Ivens*, București, 1968, p. 27.

[13] Mihai Cimpoi, *Nostalgia spațiului epic din cartea „Friguri" de Vlad Ioviță*, Chișinău, 1985, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu clipesc. Stau şi ei înspăimântaţi, parcă vrăjiţi. Nici glas de pasăre nu se aude, nici glas de om...". *(De-ale toamnei).* Iată şi un exemplu de înlănţuire (fondu enchaîné), ce constă din înlocuirea unui plan cinematografic, cu altul, printr-o supraimpresiune de scurtă durată: „Casandra a deschis ochii mari, nemişcaţi, şi chipul ei de icoană bizantină s-a luminat" *(Dimitrie Vodă Cantemir);* un plan cinematografic în care se sesizează mişcarea panoramică a aparatului de filmat: „Hogeacul e negru... Se năruie... Acoperişul s-a lăsat pe o parte, dar e trainic încă. Pereţii – strâmbi, scorojiţi – intră în pământ. Pridvorul care desparte cele două caturi – e putred... Casa părintească" *(Magdalena);* un plan general: „Cuprind cu privirea toată casa" *(Magdalena);* un gros-plan: „Vârful ţigării s-a aprins şi i-a luminat... ochii, gura şi nările subţiri, nervoase" *(Magdalena).* Unele nuvele amintesc de montajul cinematografic asociativ, bazat pe juxtapunere de planuri, având ca scop producerea unui efect direct şi precis, prin şocul alăturării a două imagini.

Multe momente Ioviţă le redă pur cinematografic, în dimensiuni audiovizuale: „Mari, negri, graşi, liliecii căzură în păpuşoi. Păpuşoii sunară sec, metalic şi satul tresări ca din aţipeală şi se împlu de zgomote, strigăte, larmă" *(Un hectar de umbră pentru Sahara).*

Procesul de interacţiune al limbajelor presupune şi efectul invers, adică influenţa specificului artei literare asupra limbajului cinematografic. Chiar în primele lucrări cinematografice ale lui Vlad Ioviţă depistăm tendinţe active spre aspectul nuvelistic, caracterizat prin vădite calităţi de concentrare a materialului până la esenţe, de măsură şi stăpânire a procedeelor şi efectelor utilizate. Tehnica compoziţională a nuvelei, bazându-se pe selectare, este foarte caracteristică creaţiei lui Vlad Ioviţă, care s-a străduit să sugereze cât mai multă viaţă, într-un spaţiu concentrat. În aceste context, noţiunea de „spaţiu concentrat" poartă mai multe semnificaţii: timpul şi spaţiul desfăşurării acţiunii şi volumului sau timpul-ecran al filmului. Referitor la timpul-ecran vrem să menţionăm că, din cele nouă filme ale regizorului Vlad Ioviţă, numai două *(De sărbători* şi *Unde joacă moldovenii)* sunt de douăzeci de minute, restul – de zece minute. Această constatare se referă într-o anumită măsură şi la compartimentul „laconism".

Filmele lui Ioviţă au la bază un eveniment, desfăşurat într-un timp şi spaţiu concret (fie *Ziua Victoriei, Festivalul dansului popular,* ori spectacolele *Malanca, Înălţarea Fântânii* etc.) din care regizorul selectează momentele-stări, gesturile şi mişcările mai sugestive, detaliile şi secvenţele mai semnificative, structurându-le apoi conform esteticii nuvelistice. Expoziţiunea (pregătirea lumii de sărbătorirea Victoriei: porţi şi uşi închise, repetiţia corului, adunarea lumii; starea naturii la început de toamnă, cadrul antologic cu venirea *Mălăncii* şi secvenţele cu imaginea oamenilor în aşteptarea ei. Introducere în tema pietrei: obiecte de piatră în sat, travellingul exagerat de prelungit pe o ulicioară cu garduri de piatră ş.a.). Conturarea punctului culminant (ajungerea la apă, plecarea *Mălăncii,* dansul de adio al acelor doi bătrâni) şi a desfăşurării evenimentului. Ioviţă obţine în filmele *Piatră, piatră, Fântâna, De sărbători, Dansuri de toamnă* o adevărată ilustrare a nuvelei cinematografice de nonficţiune.

Vlad Ioviţă şi-a afirmat explicit opinia cu privire la interacţiunea celor două limbaje: „literatura şi cinematografia au acelaşi punct de pornire. Cine va putea defini cum se nasc aceste două arte? O proză bună este neapărat cinematografică, iar un film bun este neapărat literar. Proza lui Cehov, bunăoară, e prin excelenţă cinematografică. Structura epică a baladelor noastre le face bune de filmat. Pe de altă parte, cred că imaginea cinematografică nu poate înlocui cuvântul, cuvântul cel talentat şi firesc. E imposibil a filma o metaforă eminesciană şi puşkiniană, un sunet din muzica lui Mozart sau a lui Chopin"[14].

Vorbeam mai sus despre conturarea punctului culminant şi am vrea să menţionăm un moment absolut neaşteptat şi neîntâlnit în filmul nostru de nonficţiune şi anume exprimarea intensă a culminaţiei naraţiunii cinematografice prin „tăcere". „După tăcere, singura artă care se poate apropia de exprimarea inexprimabilului este muzica"[15] – afirma Aldous Huxley, însă Ioviţă reuşeşte să demonstreze posibilităţile „tăcerii" şi în arta filmului de nonficţiune. Atunci când fântânarii ajung la punctul culminant – apa –, Ioviţă creează „tăcerea"; când *Magdalena* îşi sfârşeşte spectacolul şi părăseşte satul, oamenii plâng tot în tăcere; atunci când zidul de piatră a crescut înalt şi pietrarii s-au îngropat în el, pentru o clipă se opresc mecanismele infernale, se opreşte totul şi tăcerea cuvântă.

Tăcerea „neagră", obţinută printr-o pauză suprapusă pe peliculă neagră, fiind introdusă în structura filmului *Vivat Victoria,* aminteşte de lumina arsă, sugerând asociaţii cu pictura apocaliptică, în care totul e întuneric şi moarte. Structurată şi plasată în ambianţe sugestive, „tăcerea" artistului intensifică, acordă semnificaţiei profunzime, devine poetică. Semnificaţiile poetice caracterizează cel mai adânc creaţia cinematografică a lui

[14] *Ibidem.*

[15] Aldous Huxley, *Şi restul e tăcere,* Bucureşti, 1977, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vlad Ioviță. La el poeticul cuprinde plenar toate structurile filmului (mijloc de expresie, imagine artistică, stil, elemente formale etc.) și de aceea nu poate fi definit unilateral, ci doar i se recunoaște existența, i se percep semnificațiile și i se investighează modalitățile „de funcționare" în cadrul infra și macro-structurilor filmice. Regizorul Vlad Ioviță „n-a fabricat" poezia cinematografică, el s-a străduit să afle imaginea ce conține starea poetică, fiind conștient de faptul că „nu imaginile fac un film, ci sufletul imaginilor".

Planurile cinematografice antologice de la începutul și sfârșitul filmului *De sărbători* sunt niște micropoeme audiovizuale, a căror expresivitate le permite o existență artistică autonomă: în decorurile albe ale naturii eterne se coboară încet spre noi din alte lumi povestea nemuririi noastre, *Malanca,* pentru ca apoi, după ce trece prin sufletele noastre, în acordul final al filmului, să se retragă spre infinit, tot prin acel decor etern, lăsându-ne din nou în așteptare.

Substanța poetică e obținută de regizor și prin subordonarea realității modului său atitudinal ori, cum afirma G. Călinescu despre poezie: „rezultanta unghiului de vedere e o emoție. E vorba de o poziție față de elementele din care decurg apoi stări complexe"[16]. Oamenii care sapă fântâna nu mai sunt niște simpli truditori, ci, filmați în contraplonjeu și absolut lipsiți de comunicare, par făpturi demiurgice, venite de undeva să participe la actul înălțării fântânii, în timp ce hârletul se mișcă încet, între pământ și cer. Înlocuind racursiul ortodox (de la nivelul umerilor printr-un unghi de jos, operatorul Pavel Bălan face ca aparatul de filmare să devină subiectiv, obținând o imagine expresivă a fântânarilor, care nici țărâna n-o aruncă la întâmplare, ci spre Soare. Chiar și din adâncul fântânii ei vor comunica tot cu Soarele, cu Infinitul. Ioviță „permite" fântânarilor să se apropie între ei numai o singură dată: atunci când fapta a fost săvârșită, adică după ce ajung la apă. Ei devin atunci muritori de rând și aprind omenește, unul de la altul, câte o țigară. Ioviță face ca munca din adâncul fântânii să se efectueze într-un ritm aparte, într-o atmosferă de exorcizare plină de taină, ca apoi să culmineze într-un acord final atât de neașteptat, dar de pământesc: fântânarii fumează.

În acest film, ca, de altfel, în toate filmele lui Ioviță, coloana sonoră e structurată poetic. Leitmotivul muzical al filmului – celebrul *Bolero* al lui Ravel – a fost utilizat în trei momente-cheie: la începutul filmului, la săpatul în roca tare și în preludiul culminației – apa –, dar caracterul crescendo vine mai mult din ritmul leitmotivului muzical, decât din alternanța imaginilor. Muzica devine astfel elementul director. Dramaturgia coloanei sonore trezește fiorul poetic ce va domina tot filmul, ritmul însuși al bătăilor de inimă ale acestui film, devenit simbolul documentului moldovenesc.

Structura dramaturgici filmelor lui Ioviță integrează și un joc de stări contrastante, prin alternanța cărora se creează o permanentă stare poetică. Bucuria unei împliniri e succedată de tristețea despărțirii de viață. Dincolo de ritmurile bătrânilor dansatori se lasă ușor sesizată inconfundabila notă nostalgică ioviționă *(Dansuri de toamnă);* glumele, râsetele din momentele travestirii alternează cu tristețea de la petrecerea *Mălăncii,* cu neliniștea existențială a regizorului, lacrima durerii civilizațiilor apuse.

În poetica cinematografică modernă „funcția poetică" a limbajului este un element *sui generis.* La Ioviță a existat întotdeauna și o poetică a elementelor formale, de aceea sesizăm adesea o preocupare a regizorului față de inditul perspectivei arhitectonice, pentru compoziția metaforică a filmului în ansamblu. Restructurând realitatea în mai multe „lumi" (lumea din fântână și cea din afară; lumea interpreților *Mălăncii* și lumea spectatorilor, lumea bătrânilor dansatori și, din nou, cea a spectatorilor); ordonându-le într-o viziune originală, Ioviță caută corelațiile sublime dintre ele, pulsațiile invizibile și numai intuite ale universului interior al acestor „lumi".

Filmul *Piatră, piatră,* de exemplu, îl putem restructura convențional în trei lumi. Planurile scurte cu imaginile dealurilor ondulate, ale stâlpilor de piatră și ale unor chipuri de țărani sculptați amintesc de bogata istorie și cultură a trecutului nostru. Travellingul prelungit (20 de metri), efectuat de Pavel Bălan pe o ulicioară a satului, este o trimitere la îndoctrinarea și canalizarea omului nostru spre dogmatism, unilateralitate, dar și o aluzie la petrecerea terestrului spre locul de unde își va lua zborul spre alte spații.

Lumea subterană a pietrarilor e percepută de autor ca o lume absolut aparte. Peste pietrarii obosiți până la istovire de unele și aceleași mișcări și încordări dureroase, cade praful de piatră, pătrunzându-i până la suflet, iar roțile dințate rumegă mereu din piatră și din oameni, din oameni și din piatră. Pietrarii încărunțesc în fața noastră, contopindu-se treptat cu primitivele mecanisme, înălbite și ele de praf, în acest cavou de piatră. Sub presiunea zgomotului infernal al mecanismelor și a muzicii stridente din coloana sonoră, pietrarii mici și taciturni efectuează mereu aceleași mișcări, aidoma unor roboți uitați în circuit de ani de zile. Aici, pentru Vlad Ioviță, verbul rostit nu are nici o importanță, importantă e starea, tăcerea cu ecouri de dramă a mucenicilor din uriașul cavou.

[16] George Călinescu, *Universul poeziei,* București, 1971, p. 156.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ideea robotizării omului e evidențiată și de unica replică din film: „Al paisprezecelea", cifră pronunțată de cineva din off și atât. Mecanismele obosite de aceleași legi ale fizicii se opresc. Încetează munca și oamenii, tăcuți, iau masa. Fiecare privind în neunde, fiecare cu lumea lui tace și mănâncă prea modestele bucate. Apoi, toți ațipesc sub semnul unui detaliu cinematografic ireproșabil: din furtunul de aer iese ultima suflare. Prin prim-planuri și planuri medii regizorul ne face să simțim respirația acestor oameni, durerea oboselii și a sufletului. Planurile lungi schimbă ritmul acțiunii, creând o atmosferă grea și apăsătoare.

Tăcere. Peste această planetă, părăsită de viață, albul praf mai continuă să cadă. Va fi fiind aceasta o aluzie la Marea Trecere a unui neam sortit robiei, o aluzie la trecerea peregrinului terestru în lumea de dincolo, în timp ce episodul cu pietrarii la râu, realizat în tonuri luminoase și în alt ritm, ar putea fi scăldătoarea ce se practică la creștini înainte de Marele Drum sau, poate, e visul celor care dorm, înălbiți de praful drumului fără de întoarcere. Scăldatul în acest film nu-i ceva întâmplător, cum nu-s întâmplătoare acele broboane de apă ce picură din podul de piatră, creând un ritm perfect, asociat atmosferei respective, nici lacrimile din ochii copiilor și bătrânilor care petrec *Malanca* spre alte lumi, ca și acordul final al filmului *Dansuri de toamnă* cu firavele șuvițe de apă ale izvorului.

În creația lui Vlad Ioviță „apa și piatra", elemente primordiale, au semnificații multiple, adesea absolut nebănuite. Dacă motivului pietrei și al apei, Ioviță îi dedică două filme *(Piatră, piatră* și *Fântâna),* apoi în proza lui e foarte frecvent, îndeosebi, motivul apei, cu un vast spectru de semnificații și funcții, catalizatorul unei acțiuni tensionate, al unei stări psihologice, preludiul la un act liric sau la o întâmplare dramatică *(Magdalena, Un hectar de umbră pentru Sahara, Dincolo de ploaie, Ce înalți sunt plopii).*

Pământul, Soarele, Cerul, Apa, Piatra sunt elemente ale universului și totodată motive poetice primordiale. Simbioza obținută prin înzestrarea lor cu suflet uman constituie una din constantele spirituale ale creației cinematografice poetice a lui Vlad Ioviță. Vorbind despre universul poeziei, George Călinescu spunea: „... poetul are preferință pentru apă ca forță instinctuală, simbolizând sedimentarea materiei... Marea este prima dezlănțuire incultă a sufletului omenesc"[17].

Piatra, ca și apa, exponente ale spiritului universal, trec prin toată mitologia și legendele lumii: prin pustiul Iudeii „aceeași băutură duhovnicească au băut, pentru că beau din piatra duhovnicească, ce avea să vină. Iar Piatra era Hristos"[18], ajungând și la noi plină de tainice virtuți și de cele mai diverse semnificații. Potrivit legendei lui Prometeu, ziditorul neamului omenesc, anumite pietre își mai păstrează mirosul de om. Piatra și omul reprezintă o dublă mișcare ascendentă și descendentă. Omul se naște din Dumnezeu și se întoarce la Dumnezeu. Piatra coboară din cer: odată lucrată, ea se înalță tot spre cer. Piatra se leagă de sedentarizarea popoarelor și de un soi de cristalizare ciclică. Ea joacă un rol important în relațiile dintre cer și pământ. Piatra cea mai de sus – cheia de boltă – piatra desăvârșirii, a încununării, e simbolul lui Hristos. Piatra care este elixirul vieții și care, spune Raymundus Lullus, regenerează plantele, este simbolul regenerării sufletului prin harul dumnezeiesc.

Pietrele dătătoare de ploaie întruchipează duhul pietrificat al strămoșilor, ele sunt simboluri ale statorniciei acestora și au semnificații mitice. Mirii le invocă spre a avea parte de copii, femeile și le freacă pe trup ca să fie fecundate de către strămoși. Iar după tradiția biblică, piatra, în virtutea caracterului său imuabil, simbolizează înțelepciunea. Ea este deseori asociată apei, care, și ea, semnifică înțelepciunea. Piatra mai poate fi apropiată și de pâine. Sfântul apostol Matei arată cum Iisus, dus de Duh în pustiu, este ispitit de diavol să prefacă pietrele în pâine. Am putea continua cu alte exemple de semnificații ale pietrei, dar credem că sunt de ajuns și acestea ca să ne dăm seama că pe Ioviță nu întâmplător l-a interesat universul *pietrei* și al *apei*, fiindcă, așa cum afirma și Serafim Saca, coautor la filmele *Piatră, piatră* și *Fântâna:* „Piatra a fost pentru Vlad cartea cea mare, în care a știut să citească timpul ca nimeni altul din generația sa. Piatra pentru el a însemnat rezistență, perpetuare, dar mai ales poate rămânere. Vlad, cu solida lui pregătire estetică, a știut să ne spună ce înseamnă piatra într-un peisaj de piatră și apă, în care a trăit el și și-a dus copilăria"[19].

Pe Vlad Ioviță îl preocupau motivele mitologice și etnografice, care atestă autencitatea dimensiunilor existențiale ale neamului, îl interesau problemele genezei spiritului popular. În toată creația sa, el rămâne sensibil la tot ce definește acest popor prin sfera mito-etnografică. Acestea au fost și energiile ce l-au alimentat mereu și la masa de montaj, și la masa de scris, căci, așa cum scria Lucian Blaga: „Când fondul etnic există într-un om, are putere de destin, iar artistul, orice ar încerca, nu scapă de poruncile scrise cu sânge în anatomia lirică a ființei sale"[20].

[17] *Ibidem*, p. 105.

[18] I Cor. 10,4.

[19] Foi de montaj la filmul *Vlad Ioviță* (regizor Iacob Burghiu, 1984).

[20] Cf. nota 1, p. 240.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Venind încă din antichitate şi rămânând şi astăzi cea mai complexă piesă din dramaturgia noastră populară, *Malanca* n-a putut să nu-l intereseze pe artistul Vlad Ioviţă. Regizată de timp şi de marii maeştrii anonimi, în ea, ca şi în orice operă mare, totul este important, mai cu seamă Crăciunul – simbol al chipului creator – cu sărbătorile lui ce semnifică moartea şi renaşterea simbolică a ordinei cosmice, primenirea omului şi a naturii. Mircea Eliade scria: „Indiferent cât de mult s-au îndepărtat aceste sărbători profane de arhetipul lor mitic – repetarea periodică a creaţiei –, este evident că omul contemporan resimte necesitatea reactualizării periodice a acelor scenarii, chiar desacralizate fiind ele. Nu este vorba de aprecierea gradului în care omul contemporan este conştient de implicaţiile mitice ale acestor rituri; important este că aceste momente trezesc în continuare un ecou neclar dar profund în viaţa sa"[21].

Adevărată creaţie de sinteză, *Malanca* integrează în structura sa cele mai importante dramatizări populare create de geniul anonim şi în timpuri crâncene, şi în timpuri de pace, de înălţare şi de cădere. Feluriţi sunt eroii acestui spectacol: miniştri, generali, miri, mirese, doctori, boieri, haiduci, jandarmi, turci, capre, urşi. Moşii şi strămoşii noştri cu bărbi încărunţite şi cu frunţi socratice, ridicaţi în mitologia noastră la rang de divinităţi, stau în acest spectacol alături de muscali şi de cazaci, aşa cum printre glume stau dragostea şi ura, curajul şi trădarea, generozitatea şi netrebnicia, iar patologica noastră bunătate predomină, ca apoi să fie călcată în picioare de muscali şi cazaci. Iar Sfântul Gheorghe, călare pe calul său bălan, ca şi cu secole în urmă, ne priveşte trist şi oarecum vinovat că încă n-a ucis uriaşul balaur.

Din casă în casă trece echipa de filmare: operatorul Pavel Bălan, sunetistul Andrei Buruiană, în frunte cu regizorul Vlad Ioviţă,însoţind alaiul de participanţi la spectacol, care destăinuiesc eterna poveste a morţii şi a renaşterii. Poveste pornită încă de pe timpurile zeului Dionysos. Pe ecran regizorul reuşeşte să concentreze aluziile, metaforele şi alegoriile de o deosebită plasticitate, improvizate spontan de către „actori" prin gesturi, replici muzicale sau verbale, prin pantomimă. Astfel, ei îşi individualizează masca şi travestirea, creând un spectacol sinteză, în care se conjugă armonios lumea mitică cu cea reală, elementele metafizice alternând cu cele

Fig. 3. Vlad Ioviţă alături de operatorul Ion Bolboceanu la filmul *Dansuri de toamnă* (1982).

[21] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*. Paris, 1957, p. 23–24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai concrete lucruri, detalii şi fiinţe: un ţăran dansează cu „moartea", altul stă la sfat cu „capra", al treilea bea un pahar cu vin cu „mareşalul". Aici, plasticitatea trecerii dintr-o lume reală în una ireală a învins orice convenţionalism. Setea omului contemporan de spectaculos, de mister e accentuată şi în imaginea spontană a oamenilor în aşteptarea miracolului, şi în comentariul literar, scris de Aureliu Busuioc: „... înfrigurată ne este aşteptarea şi ne mirăm ca nişte copii, văzând cum se naşte misterul".

Afară de gestul simplu, spontan al omului, pe Vlad Ioviţă şi pe Pavel Bălan i-au interesat, şi au reuşit să fixeze, gesturi mai grave, porniri sufleteşti ce ne caracterizează mai profund: dăruim colaci – simbolul Soarelui, aşteptăm şi petrecem *Malanca*, gustăm apa neîncepută, schiţăm o figură de dans vechi sau un refren de cântec uitat, rostim toasturi întru sănătatea pământului şi a cerului. Ioviţă selectează gesturile omului când se află în aceste stări, în aceste porniri sufleteşti, ştiind că: „Ceea ce face [omul] *a mai fost făcut*. Viaţa sa este repetarea neîntreruptă a unor gesturi inaugurate de alţii. Această repetare conştientă a gesturilor paradigmatice determinate dezvăluie o ontologie originară. Produsul naturii, obiectul fasonat prin îndemânarea omului nu-şi găsesc *realitatea, identitatea*, decât în măsura în care participă la o realitate transcendentă. Gestul nu capătă sens, realitate, decât în măsura exclusivă în care reia o acţiune primordială" (Mircea Eliade)[22]. Uneori acţiunea filmelor *Piatră, piatră, Drumuri de toamnă* şi, mai ales, *De sărbători* se petrece, parcă, dincolo de realitatea imediată, într-o lume transcendentă, într-o lume aparte, cu semnele şi legile ei, cu nuanţe de taină şi mister. Lucian Blaga scria că opera de artă îşi ia începuturile de la semnele sensibile ale misterelor descifrate în lumea datelor concrete. În cazul respectiv – lumea pietrarilor, malancienilor, fântânarilor şi a bătrânilor dansatori. Acest fapt l-a interesat pe Vlad Ioviţă – fire de o rară sensibilitate psihologică şi artistică –, angajându-se la o explorare subtilă a lumii de dincolo de efemerul cotidian al lumii mai mult intuită, simţită şi transmisă nouă prin aluzii, asociaţii, atingeri de suflet.

Fig. 4. Cadru din filmul *Dansuri de toamnă*.

Potrivit concepţiei lui Mircea Eliade, prin mit, vis, mister omul iese din „timpul profan" şi trece „într-un timp sacru, identic cu cel primordial", iar utilizarea elementelor mitologice în artă şi, în special, în cea cinematografică, presupune o anumită verticalitate şi o profunzime artistică. Vlad Ioviţă, printr-o selecţie riguroasă a secvenţelor mai expresive de imagine şi de fragmente verbale sau muzicale, prin utilizarea frecventă a prim-planurilor alternante de planuri generale cu o compoziţie complexă şi cu o coloristică densă, sporeşte şi intensifică nuanţele de mister, creează un „timp condensat", în care omul simte necesitatea de a-şi căuta o modalitate aparte de a percepe lumea, de a sesiza ecourile cosmice ale Marelui Timp. Să ne amintim de episodul din spectacolul *Malanca* filmat noaptea: jocul de lumini şi umbre schimbă brusc expresivitatea măştilor. Întunericul rupe punţile de legătură cu lumea reală şi în mijlocul satului apare o lume de măşti, de personaje mitice, de travestiri diverse. Pentru un timp omul trăieşte în această lume, comunică cu trimişii zeilor şi cu diavolul. O lume a grotescului şi a umorului îşi joacă drama propriei vieţi. În acest episod, pe Ioviţă îl interesează îndeosebi

[22] Idem, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*, Trad. de Maria şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, 1991, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

măştile care, spre deosebire de ale altor neamuri, sunt create nu pentru a ne ascunde, ci, dimpotrivă, pentru a ne descoperi chipul interior prin accentuarea trăsăturilor caracteristice felului nostru de a fi. Măştile – această expresie plastică a ţăranului nostru – conţin ideile lui despre lume şi despre sine, ridicându-se la rang de concepţie, aşa cum a procedat şi cu o serie de animale îndrăgite de el – capra, taurul, berbecul –, pe care le-a urcat între constelaţii pentru a le aştepta la fiecare an nou. Prin mit, animalele au devenit simboluri morale, au obţinut valori spirituale şi afective. Mugetul „buhaiului", spre exemplu, vine din milenii bătrâne, amintindu-ne de Taurul demiurg solar şi cosmogonic, care la început de an nou dă semn de viaţă lumii animale şi vegetale. Taurul rămâne un vifor al luminii, trezind speranţe noi pentru păstori şi plugari. „Printre coarnele lui, Soarele vine în sat" (Lucian Blaga). Boul este anume admis de creştini ca martor al naşterii Pruncului în iesle.

Ioviţă, conştient de semantica mitologică a animalelor, evidenţiază în film travestirile mai importante. Astfel şi semnificaţiile zoomorfismului au un anumit aport la delocalizarea acţiunii din *De sărbători* şi lansarea ei pe noi orbite spaţiale şi temporale. Pentru neamul nostru, *Malanca* rămâne o fereastră deschisă spre Univers: păstorii şi plugarii tereştri comunică cu alte lumi. Ioviţă trece şi în film ispititoarea lumină a acestei ferestre.

În spiritualitatea neamului nostru din cele mai vechi timpuri s-au întrezărit unele corespondenţe cosmice. Vasile Pârvan afirma undeva că originea noastră cosmică şi supunerea noastră continuă la legile existenţei cosmice fac din noi simple expresii terestre ale unor energii vibratorii universale. Cu privire la geneza motivelor cosmice în spaţiul nostru spiritual, Mircea Eliade sublinia: „Terorizat de evenimentele istorice, geniul neamului românesc s-a solidarizat cu acele realităţi vii pe care istoria nu le putea atinge: cosmosul şi ritmurile cosmice. Dar strămoşii românilor erau deja creştini, în timp ce neamul românesc se plăsmuia între catastrofe istorice. Aşa că simpatia faţă de Cosmos, atât de specifică geniului românesc, nu se prezintă ca un sentiment păgânesc – ci ca o formă a spiritului liturgic creştin"[23].

În operele sale, mai ales în filmul *Fântâna,* în care fântânarul, în modesta sa „navă terestră" – ciubărul – coboară încet în adâncurile pământului, în timp ce de la aparatul de radio auzim că astronauţii americani au ieşit în cosmos. Astfel, printr-o suprapunere laconică şi exactă a două idei, integrate – una în imaginea filmică, iar alta în coloana sonoră, şi cu trimiteri asociative în spaţii diverse, Pământ şi Cosmos, dar în aceeaşi durată de timp –, Vlad Ioviţă intuieşte ceva din corelaţiile şi tainicele legături ale Universului, ale lumii terestre cu Cosmosul.

Prin contactul său particular cu lumea reală şi cu cea de Dincolo, prin spontaneitatea asociativă, prin inteligenţa şi plasticitatea limbajului cinematografic se pot identifica semnele unei estetici proprii. Tot acest material documentar e filmat de Pavel Bălan „pe viu" din interior, din nucleul acţiunii, iar unele planuri

Fig. 5. Cadru din filmul *Dansuri de toamnă* (1983, ultimul film de nonficţiune al lui Vlad Ioviţă).

[23] Idem, *Profetism românesc*, I, Bucureşti, 1990, p. 146.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cinematografice de la o anumită distanță, toate păstrându-și farmecul spontaneității și al comportamentului absolut firesc al oamenilor. Această structură o au și planurile generale din filmul *Dansuri de toamnă* (autorul imaginii Ion Bolboceanu) care, chiar de la începutul filmului, ne introduc într-o stare de totală armonie a toamnei naturii cu aceea a omului. Jocul bătrânilor noștri, ne demonstrează regizorul Vlad Ioviță, nu reprezintă niște simple înregistrări de coregrafie populară, ci o exteriorizare a unei stări, o sacră destăinuire despre comoara sufletească a omului, aflat în pragul toamnei sale. Zicerea cuiva că omul trăiește poetic pe pământ devine în acest film axiomă. Atmosfera autumnală, redată în tonuri și semitonuri până la o adevărată simfonie audiovizuală, vine din interior prin detalii, fraze muzicale, prin ținuta oamenilor în cadru, prin străduința acelor frumoși și mândri bătrâni de a se împărtăși cu tinerii din ce au mai scump, cântecul și dansul, fiind totodată cuprinși și de fiorii de teamă că vor muri și nu vor reuși să ducă la bun sfârșit acest lucru sfânt. Starea acelei ambianțe, pornită de la om și natură, este profund sesizată de Vlad Ioviță care, împreună cu Ion Bolboceanu, ne fac să participăm la încă un spectacol al lumii, în care nimic nu e veșnic, fiindcă bucuria, și dragostea, trec în ultimul act în durere, iar moartea amenință.

În filmele sale Vlad Ioviță a folosit mai frecvent prim-planurile, fiindcă prin figura umană în prim-plan ecranul se încarcă de energiile sublimului și profunzimii psihologice. Bela Balazs spunea că prim-planurile sunt rațiunea cea mai profundă a cinematografului, prin ele ni se oferă exact și expresiv gândul personajului și gândul regizorului. Predilecția lui Vlad Ioviță pentru prim-planuri înseamnă încă un motiv de a refuza substanța verbală, fiindcă în cazul aducerii foarte aproape a personajului cu semnele specifice unei stări concrete nu mai e nevoie de cuvinte. Ioviță face ca unele chipuri transpuse pe ecran prin prim-planuri să poarte fizionomia esențială a filmului (prim-planul lui Moș Aurel – bătrânul voinic și mândru găsit de Pavel Bălan pentru filmul *De sărbători* – sau imaginea celor doi bătrâni care își joacă dansul de adio din *Dansuri de toamnă).*

În unele cazuri, Ioviță încearcă să exprime o acțiune sau o stare concretă prin mai multe prim-planuri corespondente, diferite ca fizionomie, dar identice prin ceea ce comunică. De exemplu, în *Dansuri de toamnă,* întâlnirea a două timpuri diferite și dorința bătrânilor dansatori de a trimite tinerilor ceva ce ține de suflet, sunt exprimate de către Ioviță printr-un bloc de opt prim-planuri ale bătrânilor și șapte ale tinerilor, obținând astfel un efect cumulativ, prin care, fără nici un cuvânt, se accentuează ideea bogăției spirituale, ce se conjugă perfect cu ideea de rost și de loc al omului pe pământ, de scurgerea timpului și de sosirea unei toamne, a acelei judecăți supreme la care cu toții suntem chemați să dăm seamă în fața timpului, cine suntem, ce-am făcut în această viață și ce lăsăm după noi.

Atunci când fântânarii ajung aproape-aproape de vâna apei, Ioviță folosește consecutiv nu mai puțin de treisprezece prim-planuri. Acest lanț de prim-planuri se apropie vertiginos, făcându-ne să participăm și noi activ, alături de fântânari, la acel act primordial *(Fântâna).* Despre această voce interioară – prim-planul – Jean Epstein scria: „Între spectacol și spectator, nici o rampă. Nu privim viața, o pătrundem. Această pătrundere permite toate intimitățile. Un chip sub lupă se dezvăluie, își expune biografia pătimașă. Este miracolul prezenței reale, viața manifestă, deschisă ca o frumoasă rodie curățită de coajă, asimilabilă, barbară. Teatrul pielii"[24].

Acestea sunt numai câteva din calitățile prim-planului și ale modalităților lui de utilizare, dar nicidecum nu pot fi întâmplătoasre, ele constituie funcționalități filmice, expresii ale rigorii stilistice a regizorului Vlad Ioviță și a operatorului Pavel Bălan, adăugând aici și ireproșabila realizare tehnică. Filmele lor creează formule proprii în polifonia caracterului artistic național. Ei au adus pe ecran fizionomia autentică a țăranului nostru, o antropologie caracteristică a neamului. Vor trece ani și de pe aceste imagini se va învăța bunătatea și cumsecădenia care, probabil, vor dispare. A fost nevoie de o aleasă sensibilitate, de o profundă intuiție și de o deosebită cunoaștere a lumii interioare a acestui popor, ca să izbutească să aducă pe ecran o întreagă galerie de tipuri atât de ale noastre. Unii severi și ursuzi, ca niște actori din teatrul antic, alții mai melancolici, mândri și tăcuți, sau mucaliți și bengoși, șireți și hazlii, dar toți cu viziuni și concepții proprii despre lume, despre viață și despre moarte. Această galerie a fost continuată de către operatorul Pavel Bălan în filmul regizorului Gheorghe Vodă, *De-ale toamnei.*

În filmul *De sărbători* pe Ioviță nu l-a interesat momentul dramatic al piesei – moartea eroinei –, ci teatralitatea dramei, adică modalitățile de exprimare, de exteriorizare, fie în spiritul artei naive, fie în acela al expresionismului; principalul pentru el este sinceritatea artiștilor anonimi și reacția spontană a spectatorilor, iar momentul dramatic, plecarea *Mălăncii,* despărțirea omului de frumos, de etern.

În filmele *Fântâna, Piatră, piatră, Dansuri de toamnă,* Ioviță aduce spectaculosul pe ecran mai mult pentru a intriga spectatorul. Și înălțarea fântânii e spectaculoasă, spectacol coregrafic este și apariția bătrânilor

[24] Jean Epstein, *Almanahul „Cinema"*, București, 1979, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dansatori, spectaculoasă e şi scoaterea pietrei din adâncurile pământului, dar pentru Ioviţă e prea puţin a urma canavaua acestor spectacole. Pe el îl interesează şi reacţia oamenilor la ele, cu momentele participării lor sufleteşti. Îl interesează energiile ce dirijează ritmul mişcării interioare a omului simplu. Şi apoi, prin intercalările frecvente ale imaginii spectatorilor în structura însăşi a spectacolului, Vlad Ioviţă reuşeşte să obţină un fragment de viaţă în toate dimensiunile ei. Pentru Ioviţă aceste lumi sunt indisolubile, numai un astfel de fragment, o astfel de simbioză poate fi în concepţia sa filmul *Malanca* sau cel despre înălţarea fântânii. La noi numai Vlad Ioviţă a izbutit aşa ceva. O astfel de simbioză artistică e realizabilă numai în filmul de nonficţiune, fiindcă „sprijinindu-se pe un realism mai profund, imaginea filmică – structura ei plastică, organizarea ei în timp – dispune de mai multe mijloace pentru a supune, pentru a modifica realitatea din interior"[25]. Regizorul încearcă o valorificare a spectacolului popular *Malanca* printr-o interpretare cinematografică. Viziunea propusă de Ioviţă oferă spectatorului reale posibilităţi de a se identifica psihologic cu personajele. Fără a trăda drama populară, el rămâne fidel spiritului piesei, subordonându-l limbajului cinematografic, care permite şi evidenţierea unor momente ce în spectacol puteau fi minimalizate.

Vlad Ioviţă nu vine să servească orbeşte şi cu umilinţă teatrul popular sau să-l trădeze, ci să-l îmbogăţească cu noi modalităţi. În toată creaţia sa cinematografică de nonficţiune el a fixat formula unică şi expresivă a pulsaţiilor lumii interioare a omului simplu. Privită integral, cinematografia lui Vlad Ioviţă ar putea aminti de un rondo, de unul cinematografic ce îţi lasă impresia că a fost premeditat de autor şi chiar compus metaforic: a început cu dansul copiilor din primul său film, *Poiana bucuriei,* şi s-a încheiat cu acela din ultimul film, *Dansuri de toamnă.*

[25] André Bazin, *Ce este cinematografia?*, Bucureşti, 1968, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BICENTENARUL NAŞTERII LUI ANTON PANN*

ANTON PANN ŞI ISPITA ROMÂNEASCĂ

de THEODOR GRIGORIU

Am dorit să iau cuvântul la acest simpozion, care aniversează două veacuri de la naşterea lui Anton Pann, pentru că, în zbuciumata-mi juneţe, am stat sub egida sa vreme de câţiva ani buni, cât a durat lucrul la compoziţia mea, intitulată *Variaţiuni simfonice pe un cântec de Anton Pann,* care s-a cântat în primă audiţie în anul 1956, la Filarmonica din Bucureşti, sub bagheta bunului prieten de o viaţă Edgar Cosma. Astăzi totul pare o poveste inventată, pentru că muzica românească a devenit o Cenuşăreasă în repertoriul primei orchestre a ţării, drumul nostru spre public s-a închis...

N-aş putea explica de ce, cuvântul meu s-a strecurat în trei volée-uri:

– unul *neo-realist* (nu italian, ci românesc),

– altul *memorialist, romantic-juvenil,*

– şi altul în forma unei *meditaţii,* privind, toate, fabulosul personaj care a fost Anton Pann.

Şi acum, primul volée, *neo-realist:* Mă aflu uneori, destul de rar, în cartierul bisericii Lucaci, pentru că, cel puţin odată pe an, orice automobilist ajunge la porţile infernului din strada Udriştei, la faimosul Inspectorat de Poliţie care se ocupă cu fierberea lui în smoală. Din acest cazan cu aburi sulfuroşi, când scap, fac o cruce mare şi mă purific la zidul bisericii Lucaci, aflată în apropiere; mai precis la zidul exterior al naosului, care adăposteşte osemintele lui Anton Pann şi celebrul său epitaf. Stau acolo într-o lungă meditaţie şi privesc spre bustul lui Anton Pann, aflat în curtea din faţa bisericii şi orientat spre centrul Bucureştiului pe care atâta l-a iubit; bust ce ar vrea parcă să ne spună: „iată cum trebuie să ştie viitorimea că am fost; oasele mele de acolo, din zid, nu sunt decât mizeria existenţei, care nu interesează pe nimeni".

Bustul lui Anton Pann. Bucureşti, biserica Lucaci (col. Titus Moisescu).

Comunicări susţinute la Simpozionul „Anton Pann – 200", organizat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 11 noiembrie 1996.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 65–69, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu departe de piatra funerară se află curtea din spatele bisericii, niște acareturi; și, anul acesta, în frumoasa dimineață de iunie a melancolicei mele reculegeri, „se aflau parcate în această curte trei automobile, trei Dacii. La un moment dat, a apărut proprietarul unuia din automobile, l-a pornit zgomotos și, făcând câteva manevre pentru a ieși în stradă, a împroșcat cu un nor de gaze de eșapament piatra funerară a lui Anton Pann, fiindcă, desigur, persoana mea nu conta în situația respectivă. Acum, să fi fost niște fum de tămâie, al unei sfeștanii oficiate de preoți, aș mai fi zis, dar monoxid de carbon otrăvitor, peste biata piatră funerară, mi s-a părut a fi o culme a sacrilegiului. Am fugit îngrozit și m-am pierdut pe străzile labirintice ale cartierului, ce păreau pustii la acea oră matinală, cu sentimentul apăsător că, pentru noi, românii, spiritul n-are parcă nici un preț, nici sens, nici rost.

Al doilea volée e, cum spuneam, *memorialistic, romantic-juvenil:* M-am îndrăgostit de Anton Pann pe la 14 ani și am scris chiar o compoziție pe care i-am dedicat-o, așa încât lucrarea mea de mai târziu n-a fost decât o ducere la bun sfârșit a unei idei ce n-a rămas încremenită în proiect. În fapt, figura lui Anton Pann se confunda cu iubirea-mi pentru urbea Bucureștilor, și totul venea din faptul că am copilărit în cartierul bisericii Bucur, care mai păstra unele vestigii ale secolului al XIX-lea. Nu realizam atunci, vai, că Bucureștiul era rareori clădit din piatră sau cărămidă și că predominantă era piatra, menită să dureze doar câteva decenii. Totul se năruia sub ochii noștri, așa că durabile rămâneau maidanele și câteva uliițe, pe unde se mai puteau distinge câteva case vechi. Cum să perpetuezi și cum să restitui un asemenea spațiu? De aici, refugiul în muzică și ideea iluzorie că s-ar putea reconstitui o lume din crâmpee melodice, în cazul nostru compuse sau notate de Anton Pann.

Prin anii '50, memoria lui Anton Pann era însă destul de palidă. Un confrate mi-a spus chiar că „ce m-a găsit să mă bag în asemenea subiecte". El nu știa, pe semne, că, mult înainte, asupra personajului pe care îl cinstim astăzi se aplecaseră un Ion Barbu sau Lucian Blaga. În conștiința românească, de la acel moment și până astăzi, Anton Pann a progresat necontenit și poate și modestele noastre strădanii, ale muzicienilor, au avut o contribuție. Să nu uităm nici opereta *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn, nici alte lucrări muzicale care l-au evocat, dar mai ales cartea Anton Pann, *Cântece de lume,* de Gheorghe Ciobanu, care apărea în acea epocă de restriște a culturii românești, conținând o sumedenie de melodii antopanești celebre și care, mie personal, mi-a fost extrem de folositoare.

O adevărată aventură va începe, pentru mine și Anton Pann, odată cu plecarea-mi la Moscova, părăsindu-l oarecum pe maestrul nostru venerat Mihail Jora. Sigur, m-aș fi putut aștepta la același reproș joresc, rostit mai târziu, cu alt prilej: „te-ai dat cu aiștea!". Nu era nimic de acest gen în plecarea mea; forurile culturale ale timpului, îngrijorate că spre capitala rusă erau trimiși cu preponderență tineri din minoritățile naționale – în special maghiari și evrei – doreau să trimită și români. Făceam deci parte dintr-un val de studenți de toate specialitățile.

Am mai spus-o și cu alt prilej: în marile orașe sentimentul dominant este că te risipești, că dispari. Cum să reziști? Ideea salvatoare mi s-a părut a fi concentrarea asupra unui singur proiect, în cazul respectiv *Variațiunile simfonice pe un cântec de Anton Pann,* o primă lucrare simfonică mai de anvergură.

Maestrul Jora avea și el sânge armenesc, iar la Moscova ajungeam (cu greu!) la clasa lui Aram Haciaturian, armean armean! Mi s-a părut demnă de notat această împrejurare, de a învăța muzica de la asemenea oameni, două spirite atât de puternice și de nobile. Dar partea nostimă, pe care doresc s-o pun în relief, e că m-am străduit să-i explic lui Haciaturian că în lucrarea mea e vorba de un bard român din secolul al XIX-lea și că el, Haciaturian, poate fi considerat un bard din secolul XX al poporului armean, deci, ar putea înțelege, implicit, *substanța* unui proiect compozițional.

În mod secret, modelele mele erau *Harry Ianosz* de Zoltan Kodaly și *Don Quichotte* de Richard Strauss dar, printr-o ciudată osmoză, lucrarea a căpătat un patos, care vine din muzica rusă, poate din acel „risorgimento" al popoarelor din vastul spațiu euro-asiatic cucerit de țări, dar și din Stravinski și Prokofiev.

N-aș putea să jur că Aram Haciaturian a înțeles „balcanismul" personajului nostru, nici farmecul, opera lui lipsită de vehemență, spirituală și plină de vervă, în sensul unei activități unice a observației lumii românești din secolul al XIX-lea, o adevărată „comedie umană" a Bucureștilor, ce se extinde și spre spații mai depărtate: Vrancea, Oltenia de nord sau Scheiul Barșovului. Putea Haciaturian s-o înțeleagă? Nu prea cred, și singurul punct de contact între noi au fost acei cântăreți populari armeni, din același secol al XIX-lea – *așugii* –, care, de câte ori erau evocați în discuțiile noastre, ochii lui Aram Haciaturian căpătau luminile unei compasiuni infinite și (de ce nu?) complicitare.

Cel ce pledează în pustiu viscează și el un auditoriu. De aceea, m-am ambiționat și am realizat, pentru producția de sfârșit de an, o reducere pentru două piane (dintre care unul la 4 mâini!) a lucrării mele. Colegii de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

an erau aşezaţi pe scaune în jurul camerei, două rusoaice şi un rus au cântat lucrarea mea cu mult brio şi rezultatul a fost destul de fericit. Printre aisitenţi, două figuri ale muzicii ruse de mai târziu: Andrei Eşpai şi Rodion Scedrin. Nici Anton Pann, nici compozitorul de pe malurile Dâmboviţei nu cred că au făcut o gaură în centrul moscovit, dar mi s-a părut că nu am făcut de râs şcoala românească de compoziţie, iar Haciaturian, la încheierea cursurilor, a considerat cele mai importante lucrări ale anului: baletul *Căluţul cocoşat* de Scedrin şi *Variaţiunile simfonice pe un cântec de Anton Pann*. E drept că erau cele mai ample lucrări.

Şi acum ultimul volée: Figura lui anton Pann s-a instalat în propriul afect şi el a devenit un personaj familiar, la care nu te mai gândeşti: declicul privirii îl observă din când în când şi el e acolo, neschimbat, deşi reflecţia asupra vieţii şi operei sale nu conteneşte să se definească, printr-un larg proces comparatist, dar şi al multor altor lumi parcurse, după acest timp al tinereţii. Rareori mă mai încântă poezia lui şi să mă refugiez cu urgenţă în umorul său picant. Cum a reuşit să acumuleze atâta informaţie – „de la lume adunate", cum singur spune – nimeni n-a putut să explice.

Apreciez mult luciditatea lui de *autor* şi *editor*, pentru că ce s-ar fi ales de strădaniile sale, dacă n-ar fi avut curajul să-şi cumpere, în 1843 o tipografie, despre care Călinescu spune că „avea două teascuri, unul de fier şi altul de lemn şi cinci rânduri de slove şi anume: Terţia, Ţiţera, Garmond, Notre orientale şi Note europene"[1]. Confecţiona cărţi (ca şi Arghezi mai târziu) şi cunoştea bine binomul editorial: tipărire – difuzare, recurgând la nesfârşite drumuri prin ţară, spre a-şi vinde produsele. Îl admir enorm pentru aceste preocupări şi ar merita să se întreprindă un studiu despre editorul Anton Pann.

Prin forţa lucrurilor, suntem legaţi de muzicianul care a fost vestitul protopsalt şi compozitorul, care mai şi compila, dar şi creea. Lumea lui melodică nu se dezvăluie nici ea aşa de lesne şi – studiind în prezent *Études de paléographie muzicale byzantine* a părintelui I. D. Petrescu (Bucureşti, 1967) – se pot face destule observaţii comparatiste.

Anton Pann nu era omul care să respecte cu sfinţenie canoanele, dar nu făcea nici greşeli în practicarea melodismului bizantin, din care extrăgea esenţe şi „întorsături" definitorii. Nu voi avansa pe acest teren, care e cel al specialiştilor noştri.

Mă voi întoarce, ca să închei, la misterul originilor sale, care şi ele au contribuit la faima lui. Spune Călinescu: „Obârşia lui Anton Pann e din cele mai întunecate. Să fi fost bulgar? Român? S-ar fi născut în Sliven, dintr-un tată căldărar [oare ţigan? zicem noi], o mamă fiindu-i o grecoaică Tomaida [...]. Cunoaşterea miraculoasă a limbii noastre e un semn că era român (valah şi cuţovalah)"[2]. Ader şi eu total la ideea că avea cunoştinţe miraculoase ale limbii române şi ele nu se pot nici dobândi, nici învăţa; de aceea cred în originea lui, prin tată, valahă sau cuţovalahă. Toate aceste origini, că ar fi fost ţigan, bulgar, turc, grec pot fi regăsite în fabulosul tablou al *ispitelor* de origine sudică şi orientală ale poporului român, descrise de Mircea Vulcănescu în *Dimensiunea românească a existenţei*.

Trecând Dunărea spre Ţara Românească, el a fost mânat de un instinct, cum afirmă şi Călinescu. În sensibilitatea sa i-a naştere o *ispită românească*, mai seducătoare decât ce afla în Slivenul său de origine. Spiritul poetic era de o altă calitate, melodicitatea limbii române îl încântă, lipsa de violenţă şi un contact omenesc mai sincer nu erau de găsit în lumea perfidă şi alunecoasă a orientului.

Instinctiv, la rându-mi, am încheiat *Variaţiunile simfonice* pe această opţiune românească a lui Anton Pann şi mă bucur că n-am greşit.

Povestea vorbei, Spitalul amorului, ca şi cântările lui, cum e şi imnul ţării, vor însoţi multă vreme, în viitor, dăinuirea poporului român, cu defectele, dar şi cu marile şi ispititoarele lui calităţi.

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1982, p. 220.

[2] *Ibidem*, p. 218.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CURENTUL DE AFIRMARE NAȚIONALĂ A MUZICII PSALTICE

Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu

de SEBASTIAN BARBU-BUCUR

După „secolul umanismului", care a dus la afirmarea primelor personalități culturale românești de prestigiu internațional – Nicolae Olahul, Neagoe Basarab, Ioan Honterus, Ioan Sommer, Mihai Halici ș.a. – ideile înaintate ale iluminismului apusean pătrund în Țările Române în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea direct, ca și prin intermediul culturii grecești. Ideile progresiste din această vreme au avut rezonanțe puternice și în propagarea muzicii în general și a muzicii psaltice, în special. Problema principală care străbate veacurile este cea care privește „procesul de românire" a cântărilor bisericești, proces care se pierde în negura vremurilor, început încă din secolul al XV-lea cu *scrierile rotacizante*, cum este de pildă *Psaltirea Scheiană*.

În secolele al XVI-lea și al XVII-lea procesul de românire continuă prin operele literare ale lui Coresi (1577), Varlaam (1641 – 1643) și Dosoftei (1673 – 1686), perioadă în care s-a cântat românește practic fără neume muzicale.

Începând cu *Psaltichia rumânească* a lui Filotei Ieromonahul, scrisă în vremea lui Șerban Cantacuzino și a Sfântului martir Constantin Brâncoveanu, toată slujba a fost cântată românește. Cu o temeinică cultură teologică, filologică și mai ales muzicală, acumulată în țară și la Athos, Filotei sin Agăi Jipei realizează prima și cea mai cuprinzătoare operă muzicală eclesiastică românească. El este primul care, datorită concepției sale umaniste înaintate, s-a încumetat să facă o Psaltichie în limba română, adaptând textele românești la melodiile tradiționale bizantine și invers.

După moartea martirică a Brâncoveanului, în perioada domniilor fanariote, din nou limba greacă a luat locul limbii române: prin școli, prin cancelarii și chiar prin biserici, în timp ce limba lui Varlaam și a lui Dosoftei a rămas doar limbă a poporului de jos, tolerată numai în bisericile sărace de la sate[1].

Întreg secolul al XVIII-lea poate fi caracterizat printr-o luptă deschisă între cântarea grecească și cea românească. Cu toată opoziția întâmpinată, cântarea în limba română prinde continuu teren. După 1790, când ideile revoluției franceze încep să fie cunoscute și în țările Române, acestea devin un ferment al mișcării de idei care își va da roadele în primul și al doilea deceniu al secolului următor.

Ca o necesitate firească trebuia ca și biserica să îmbrace haina națională a patriei, trebuia ca slujba să fie făcută în limba poporului. Acestei stringente necesități răspundea întru totul Macarie Ieromonahul înflăcărat patriot, înzestrat cu o vie inteligență și cu un remarcabil talent muzical.

Învață la 1816 „sistema nouă" a psaltichiei, lăudându-i ușurința, claritatea și necesitatea și purcede imediat la traducerea cântărilor bisericești din grecește în românește, așteptând momentul prielnic pentru a le răspândi în biserica română. Acest moment nu a întârziat căci, în anul 1819, fiind ales mitropolit Dionisie Lupu, „român dintre fiii patriei, îndată au așezat școale întru care să se predea toate științele filosofiei românește pe graiul Patriei [...]. Și lângă aceste școli, n-au rămas de a nu judeca Prea-o-sfinția sa și starea cântărilor [...], în carea și cei carii știu câte puțin grecește, și cei carii nimic nu știu, sunt siliți ca să cânte Heruvicul și cele mai tainice cântări [...] pre limba grecească, fără a înțelege ceea ce zic, atât cei ce cântă, cum și cei ce ascultă.

[1] A. D. Xenopol, *Istoria Românilor*, vol. V, Iași, 1982, p. 523.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 69-71, BUCUREȘTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deci, Prea-o-sfinția sa, ştiindu-mă pre mine smeritul [...] desăvârşit întru amândouă sistimile, îndestulat cu iscusința cea de mulți ani, şi cu dreaptă socoteală de a preface, şi a le aduce pre acestea în graiul Patriei, în cea mai cuviincioasă şi nestrămutată a lor înființare, şi aprins cu râvnă, ca unul ce şi pe *sistima cea veche* [s. n.] nu puține cărți în limba noastră am prefăcut şi cântări am alcătuit, chemându-mă, mi-a poruncit, ca toate cărțile *sistimii cei noao* să le prefac româneşte, şi să le paradosesc [să le predau ucenicilor – n.n.], sistisindu-mi şi şcoală de musichie românească"[2].

În toamna anului 1823, Macarie şi-a concentrat eforturile pentru organizarea şi dezvoltarea învățământului psaltic în limba română, pentru generalizarea notației hrisantice, precum şi pentru punerea în circulație a celor 3 cărți tipărite la Viena *(Teoreticonul, Anastasimatorul* şi *Irmologhionul).* Astfel, în afară de şcoala de psaltichie de la Mitropolie, la insistențele sale au fost înființate la Bucureşti încă 4 şcoli: pe Podul Şerban Vodă, Pe Podul Calicilor, pe Podul Târgului de afară şi pe Podul Mogoşoaiei. Tot datorită stăruinței lui Macarie, Eforia Şcolilor, în anul 1825, a înființat în aproape toate oraşele, capitale de județ, majoritatea acestora fiind conduse de ucenicii lui pe care îi instala şi îi inspecta, el fiind „epistatul" (inspectorul şcolilor de musichie în întreaga țară).

Prin întreaga sa activitate, Macarie a „naționalizat" muzica bisericească, naționalizarea căreia el îi zicea „întocmire".

Grija pentru stabilirea unei concordanțe cât mai perfecte întru text şi melodie este vădită în creația sa.

1. El se sprijină în traducerea cântărilor pe sistemul de cadențe, de multe ori schimbându-le şi pe acestea – şi nu pe linia melodică din originalul grecesc pe care o modulează după cerințele textului românesc.

2. A curățit de străinisme cântarea psaltică, acomodând-o spiritului melodic național.

În 1827 Macarie tipăreşte *Tomul al doilea al Antologiei* iar la 6 februarie 1836 apare la Buzău ultima sa tipăritură, *Prohodul.*

Opera muzicală a lui Macarie corespunde unei nevoi imperios simțite în Biserica română – aceea de a avea cântări bisericeşti în limba patriei – cântări naționale tipărite, deziderat realizat în chip fericit de Macarie, om de geniu, înzestrat cu cele mai frumoase calități artistice şi patriotice.

Se împlinesc 160 de ani de când în toamna anului 1836 s-a mutat către cele veşnice nemuritorul Macarie, supranumit „Părintele muzicii româneşti". Omagiindu-i memoria, mai mulți absolvenți ai Academiei de Muzică, secția de Muzică Religioasă, au elaborat lucrări de diplomă, transliterând textul chirilic în cel latin, transcriind în notație paralelă, psaltică şi liniară, opera sa muzicală tipărită iar formația de muzică bizantină „Psalmodia" va lansa, în acest an aniversar, două casete şi două C.D. conținând *Axioanele sale praznicale,* capodopere ce reprezintă apogeul creației psaltice româneşti.

Cu toată opoziția întâmpinată, cântarea în limba română prinde mereu teren, mai ales după răscoala lui Tudor Vladimirescu. Lupta pentru „românire" a cântărilor psaltice continuă cu Anton Pann, cum vedem şi din apelul său patetic: „Cântă măi frate române, pe graiul şi limba ta/şi lasă cele străine, ei de a şi le cânta".

Între anii 1841 – 1854, Anton Pann tipăreşte în tipografia sa personală 20 de cărți de psaltichie la care se adaugă încă 10 cărți şi broşuri cu „Cântece de stea" şi „Cântece de lume".

În opera sa muzicală, mai mult decât Macarie, Anton Pann:

1) nu respectă linia melodică grecească decât în mare, adaptând-o la muzicalitatea limbii româneşti;

2) acordă prioritate cuvântului, cerând ca melodia să se adapteze accentului acestuia;

3) cere ca melodia să redea ideea textului, chiar şi în traduceri;

4) înlătură „figurile externe" asiatice din cântare;

5) lungimile, eriremurile şi tereremurile greceşti le scurtează;

6) pentru catavasii adoptă forma „syntomon" (scurtă, concisă), ceea ce a făcut ca această categorie de cântări să reziste în timp până astăzi iar Anastasimatarul său „prescurtat" să servească de model pentru cântările stihirarice.

Pentru Moldova, sarcina „românirii" sau „naționalizării muzicii psaltice" îi revine lui Dimitrie Suceveanu.

Lista realizatorilor reformei chrysantice, elevi ai şcolii lui Veniamin Costache, este mare. De departe, însă, cel mai important este Dimitrie Suceveanu, fapt pentru care ori de câte ori s-a vorbit sau s-a scris despre „reformă" şi „românire", el a fost menționat ca mare ctitor, alături de Macarie şi Anton Pann. Având avantajul de a fi al treilea în timp, el a acumulat tot ce se realizase până atunci în materie de românire şi reformă.

În 1848 tipăreşte *Anastasimatarul* şi *Irmologhionul,* cărți care nu s-au impus, dar după 100 de ani Victor Ojog, prelucrând *Anastasimatarul* lui D. Suceveanu, realizează cel mai bun *Anastasimatar* (1943) din câte are astăzi biserica.

[2] Macarie Ieromonahul, *Prefața* la *Irmologhion,* Viena, 1823, p. V – VI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Opera sa de căpătâi, tipărită la 1856, deci acum 140 de ani, este *Idiomelarul*. Dacă luăm în considerație faptul că de la nici un mare psalt sau protepsalt nu s-a păstrat până astăzi un aşa de mare număr de cântări pe întregul an calendaristic, 800 de pagini, suntem îndreptățiți să afirmăm că D. Suceveanu este poate cel mai mare psalt al celor două principate, Muntenia şi Moldova.

D. Suceveanu – mai mult decât precedesorii săi – părăseşte total prozodia grecească, mergând direct numai pe o simțire românească, astfel încât o cântare cu „Domne femeia ce căzuse în păcate multe" – ca şi multe altele – rămâne o capodoperă nepieritoare. D. Suceveanu are dreptul la recunoştința noastră. Cinstindu-i memoria, am transliterat toată această operă, am diortosit textul aducându-l la zi şi cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Patriarh Teoctist şi prin sponsorizarea Mânăstirii Sinaia, prin vrednicul ei stareț Clement Popescu am tipărit în 1992 primul volum. Vol. II s-a tipărit acum la Iaşi, ambele cu binecuvântarea, prefațarea şi cheltuiala Înalt Prea Sfințitului Mitropolit Dr. Daniel Ciobotea.

Factorul principal determinant în procesul „românirii" cântărilor este limba care, generalizându-se, a imprimat muzicii psaltice specificul melosului autohton şi valențe necunoscute veacurilor anterioare. Căutarea continuă de a pune de acord linia melodică cu prazodia şi topica limbii române a dus la apariția unor trăsături româneşti, la un caracter național al muzicii bizantine. Specificul național vine atât din elementele structurale cât şi din stilul de interpretare, ceea ce constituie punțile fireşti de integrare a muzicii bizantine în cultura românească. În această muzică s-a contopit o frumoasă tradiție preluată din Bizanț, cu accentele specifice simțirii româneşti, cristalizându-se astfel în cântarea psaltică autohtonă. Trăsăturile stilistice şi de interpretare românească s-au definitivat în prima jumătate a secolului al XIX-lea, când cultura noastră, şi odată cu ea şi muzica, a intrat în etapa nouă a renaşterii naționale, când muzicalitatea limbii impunându-se, legătura dintre text şi melodie a dus la o unitate indisolubilă, încât muzica psaltică de pe teritoriul Românici a dobândit un specific național de neconfundat prin Macarie, A. Pann şi D. Suceveanu – care reprezintă trei dintre cele mai înalte piscuri ale muzicii de cult practicate în Biserică noastră ortodoxă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MACARIE IEROMONAHUL ŞI ANTON PANN. DOUĂ DESTINE DIFERITE PE UN DRUM COMUN

de VASILE VASILE

Pierzându-se în ceea ce Enescu numea foarte inspirat „mica istorie", unii cercetători ai trecutului nostru spiritual au semnalat, în forme mai mult sau mai puţin transparente, ceea ce s-ar putea numi incompatibilitatea şi poate chiar neînţelegerea dintre cei doi mari ctitori de cultură românească, ignorându-se faptul că, deşi au avut destine şi contribuţii diferite, ei au mers pe un drum comun, ambii devenind doi dintre stâlpii de bază ai edificiului muzicii româneşti de cult; şi activitatea lor dovedeşte o complementaritate exemplară.

Cei 18 ani cu care Pann supravieţuieşte lui Macarie Protopsaltul îi sunt suficienţi pentru a reduce decalajul faţă de ctitoriile mai vârstnicului său confrate întru ale culturii şi chiar să le depăşească în valoare şi în volum, creând o linie de continuitate care a permis urmaşilor să-i considere „întemeietorii cântului bisericesc românesc[1], lor adăugându-li-se cea de-a treia figură a triadei protopsalţilor care au desăvârşit procesul de românire a cântărilor de cult, moldoveanul Dimitrie Suceveanu.

Fiecare dintre ei şi-a depăşit cadrul comun, personalităţile lor înscriindu-se şi în alte domenii. Macarie devine în 1825 „epistat al şcolilor de musichie" din principalele centre din ţara Românească şi paradoseşte la Mănăstirea Neamţ, între 1831 – 1833, „noua sistimă", bucurându-se de protecţia ilustrului mitropolit Veniamin Costache, cel care-l ajută la tipărirea celor dintâi cărţi de cântări bisericeşti cu notaţie hrisantică în limba română. Graţie sprijinului moral dar şi material al mitropolitului moldovean şi al celui muntean, Macarie îşi concretizează concepţia privind forma de realizare şi de învăţare a cântărilor bisericeşti în limba română, în 1823 tipărind la Viena cele trei cărţi: *Theoreticonul, Anastasimatarul* şi *Irmologhionul,* din care o parte a tirajului este dedicată mitropolitului de la Bucureşti, iar altă parte celui moldovean, Veniamin Costache, pe care-l numeşte „Marele Vasilie, cel întocmai la obiceiu cu apostolii, cel aprins cu râvna lui Ilie, cu prisosul milostivirilor lui Ioan şi cu blândeţile lui David"[2]. Această raportare a mitropolitului cărturar la figurile biblice era determinată de susţinerea materială şi de imboldul patriotic de cea mai pură esenţă, amintit în detalii cu alt prilej[3].

Dacă Macarie este nevoit să-şi ducă în spate cărţile la Buda, şi apoi la Viena, pentru a fi tipărite, învăţându-i pe tipografii mechitarişti din Capitala Imperiului austriac cum să confecţioneze noile semne muzicale şi literele chirilice, total noi pentru ei, Anton Pann îşi va procura, cu alte sacrificii enorme, o tipografie proprie, în care-şi va tipări lucrările sale capitale, cele muzicale bisericeşti triplând numărul celor realizate de Macarie, completându-l astfel şi continuându-i activitatea. Era ajutat în aceasta de experienţa din tipografia lui Petre Efesiu, unde-l întâlnim ca zeţar şi apoi ca director. Anton Pann a fost revendicat şi adjudecat de mult de istoria literaturii noastre, al cărei reprezentant de marcă este considerat, apoi de istoria folcloristicii româneşti şi de cea a tipăriturilor în limba română.

[1] Ion Popescu Pasărea, *Întemeietorii cântului bisericesc românesc,* în „Cultura", Bucureşti, An XX, nr. 1–2, ianuarie – februarie 1930, p. 11.

[2] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc,* Viena, 1823, p. XIII. Pe unul din exemplarele cărţii din arhiva „George Breazul", aflat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Bucureşti (nr. 231), anul tipăririi pare să fie 1822, ceea ce ar duce la concluzia că cele 1 000 de exemplare tipărite pentru Moldova cu fondurile suportate de mitropolit au apărut cu un an înaintea celor destinate Ţării Româneşti.

[3] Vasile Vasile, *Veniamin Costache (1768 – 1846), promotor al muzicii în ţara noastră,* în *Teologie şi viaţă,* Iaşi, Serie nouă, An V (LXXXI), nr. 1–3, ianuarie – martie 1995, p. 139–161.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p.73–79, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prelungirile lui Macarie sunt cele două cărţi teologice tipărite la Căldăruşani, în 1836: *Oglinda omului* şi *Vieţile sfinţilor.*

Prezentul demers îşi propune conturarea elementelor comune ale activităţii lor, care susţin ideea complementarităţii personalităţilor lor.

Vom porni de la raportul lor de colegialitate în şcoala lui Petre Efesiu, de la Sf. Neculai Şelari, deschisă în 1817. Aici cei doi discipoli, distanţaţi ca vârstă unul de altul, dar şi faţă de ceilalţi colegi, învaţă „noua sistimă", cea hrisantică, ambii fiind buni cunoscători ai notaţiei precedente, cea cucuzeliană. Ambii recunosc superioritatea noii semiografii, abandonând sistemul notării pe litere, practicat de psaltul şi dascălul grec, care-şi tipăreşte la Bucureşti cele dintâi cărţi din lume cu notaţie psaltică, dar în limba greacă.

Dacă Macarie beneficiase de iniţierea în studiul psaltichiei în mediul monastic, la Căldăruşani şi apoi trecând la Bucureşti, sub supravegherea dascălului Constandin, care făcea legătura prin Şerban Protopsaltul, cu Filothei sin Agăi Jipei, Anton Pann venea aici cu experienţa în practicarea muzicii corale de factură rusească, de la Chişinău, şi apoi în cadrul şcolii eruditului dascăl de psaltichie şi istoric, Dionisie Fotino, a cărui activitate o va continua.

Remarcându-se şi unul şi celălalt şi exprimând dorinţa de a munci pentru transpunerea în practică a reformei hrisantice, Macarie şi Pann sunt numiţi de mitropolitul Dionisie, în comisia pentru aplicarea prevederilor reformei oficializate la Constantinopol şi pentru tălmăcirea în limba română a cântărilor de cult însoţite de noua semiografie. În această comisie pentru „tălmăcirea cântărilor în româneşte şi pentru facerea unui tipar spre tipărirea lor (...) fără zăbavă am fost chemat şi eu conlucrător" – preciza însuşi Pann, după un deceniu şi jumătate. El va aminti şi contractul cu mitropolitul, pentru numirea în această comisie ce avea o misiune de mare importanţă,în care Pann ar fi trebuit să-şi demonstreze şi experienţa tipografică, ce se adăuga cunoaşterii vechii şi noii semiografii şi a cântărilor în limbile liturgice practicate la noi şi în ţările învecinate.

Ce-l recomanda pe Macarie în această comisie este uşor de găsit. Aparent mai greu este să găsim care erau argumentele pentru numirea tânărului de numai 24 de ani, investit pentru realizarea unei activităţi de mare anvergură şi de mare importanţă pentru cultura noastră. Prestanţa profesională a ambilor era garantată de dascălul lor, Efesiu. Se adăuga, în cazul lui Pann, experienţa în tipografia acestuia şi ucenicia cu Dionisie Fotino. Faptul că în 1819 mitropolitul îi ceruse tânărului Pann să scrie un axion, tipărit mult mai târziu, ne confirmă aprecierea sa ca specialist de nădejde al domeniului. Se pare că el era mai priceput şi deprinsese mai bine regulile ortografiei muzicale, căci mai târziu va scrie că „răposatul Macarie învăţase de la mine ortografia meşteşugului muzichii nouă (nefiind desăvârşit într-însul)".

Se ştie, comisia nu va funcţiona din mai multe motive, cea ce face ca fiecare (Macarie şi Pann) să ia pe cont propriu sarcinile încredinţate şi să le realizeze concomitent, în mod diferit, în final activităţile lor devenindu-se complementare. De acea istoria îi va aşeza alături, trecând peste ceea ce unii cercetători au fost tentaţi să numească „ambiţii personale", „orgolii" ş.a.m.d. Pann însuşi ajunsese să afirme că Macarie ar fi tipărit pe ascuns lucrările sale. În realitate fiecare s-a descurcat cum a putut, traducerea în fapte de cultură a dezideratelor reformei fiind o operaţie mult mai complicată şi mai extinsă, sincronizându-se cu desăvârşirea procesului de românire a cântărilor bisericeşti, pentru care fiecare şi-a plătit obolul său.

Pann nu poate fi acuzat de ingratitudine faţă de psaltul ieromonah. Avem în vedere faptul că-l citează cu lucrările sale, în repetate rânduri şi în primul testament îşi exprima dorinţa de a fi înmormântat la Mănăstirea Viforâta, alături de Macarie: „La Viforâta să-ngroape / Trupul meu când voi muri, / Ca să mă aibă aproape / Când se va călugări...". Conform înţelegerii cu cea de-a treia soţie, care-i va fi de un real sprijin în activităţile culturale, după moartea sa, ea ar fi urmat să se călugărească la mănăstirea unde fusese stareţă sora lui Macarie şi pentru a-i veghea soţului somnul de veci. N-a fost să fie aşa: Pann supravieţuieşte momentului şi în cel de-al doilea testament, din 1854, decide să fie înmormântat la Mănăstirea Roşioara, pentru a fi îngropat în curtea bisericii Lucaci, vegheat de propriul epitaf.

În incursiunea sa în istoria muzicii bizantine, din *Introducerea Bazului teoretic şi practicat al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică,* tipărit în 1845, la numai nouă ani de la moartea lui Macarie, îl aminteşte la loc de cinste, după Ptolemeu Filadelful, Cosma Melodul, Ioan Damaschin, Ioan Glykis, Ioan Cucuzel, Petru Berechet, Iacob Protopsaltul, Petru Vizantie şi după primii „tălmăcitori şi alcătuitorii cântărilor români": Mihalache Moldoveanu, Vasilache şi Ianuarie Protopsaltul: „Al patrulea care a scris pe metodul vechi este Părintele Macarie Ieromonahul (...) însă mai pre urmă învăţând meşteşugul cel nou şi întocma prefăcându-le le-a şi tipărit..."[4]. În

[4] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică,* Bucureşti, Tipografia Anton Pann, 1845, p. XXIX.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prefața-dedicație către mitropolit, cu o anumită amărăciune dar și cu conștiința continuității, scria: „după mutarea din viața aceasta a părintelui Macarie nu s-au orânduit nici-un tălmăcitor de cântări, nici s-au arătat vreunul ca să ceară a se însărcina cu această slujbă ce rari oameni o pot îndeplini"[5]. Numele lui Macarie reapare în 1846, la zece ani de la moartea sa. În prefața-dedicație către mitropolitul protector al *Epitafului* este amintită versiunea tipărită în 1836 a *Prohodului Domnului*, cu unele amănunte interesante pentru confirmarea ideii că ambii erau atrași de problemele cheie ale muzicii bisericești a timpului și că lucrau concomitent, eminentul său contemporan bucurându-se de sprijinul necesar tipăririi lucrărilor: „Apoi, prin porunca Prea Sfințitului Episcop Domnul Domn Chesarie (...), s-au corectat și de părintele Macarie (...). Eu, iarăși având deprinderea asupra poesiei, mă apucasem să o regulez și mai nainte de aceștia, dar văzându-o dată la lumină, încetasem către starea a treia, socotind că e de prisos a mai osteni la o carte ce se află tipărită și îndestulați toți de dânsa"[6]. Deși nu este o lucrare care s-o depășească pe cea a lui Macarie, cum și-a dorit autorul, *Epitaful* este reeditat în 1853, „văzând că nu se mai găsește nicăieri și fiind dorită de mulți".

Situația elaborării concomitente a mai multor lucrări de către Macarie și Pann se va repeta și în cazul altor titluri. Vom aminti în primul rând *Anastasimatarul*, tipărit în 1823 de Macarie și *Noul Anastasimatar* al lui Pann, tipărit în ultimul an al vieții sale, 1854. El este „tradus și compus după sistema cea veche a serdarului Dionisie Fotino", în aceeași perioadă în care apare cel al lui Macarie. Traducerea antonpannescă este realizată la îndemnul lui Chesarie Căpățână, fostul coleg la școala lui Fotino și devenit în 1825, episcop al Buzăului. În 1825 el intenționa tipărirea *Noului Anastasimatar*, „foarte dorind a se cânta de cântăreții săi"[7]. Originalul grecesc al lui Fotino a ars, iar traducerea antonpannescă a mai avut de așteptat, tipărindu-se la doar câțiva ani după *Anastasimatarul* lui Dimitrie Suceveanu, care nu este o simplă reeditare a celui al lui Macarie, ci este o completare, o dezvoltare, având la bază cântările versiunii din 1823, cum am dovedit recent[8].

Ce de-a doua lucrare în care se întâlnesc cei doi reprezentanți ai muzicii psaltice românești din secolul trecut și ai desăvârșirii procesului de românire, este *Irmologhiul sau Catavasieriu musicesc*, tipărit de protopsaltul ieromonah la Viena, în 1823, și *Irmologhionul sau Catavasierul* „finului Pepelei", tipărit în 1846 și reeditat în 1854. În acesta din urmă apar doxologiile și un model pentru citirea evangheliilor și apostolului. Practica a impus cu o anumită prioritate *Anastasimatarul* semnat de „epistatul școalelor de musichie" și a *Irmologhionului sau Catavasierului* profesorului de muzică bisericească a seminarului mitropolitan din București.

Anton Pann nu vede în activitatea sa, în care aparent îl dublează pe Macarie Protopsaltul, o concurență, ci mai curând o completare, o prelungire, literatura de cult fiind foarte vastă și diversă, căci scria în prefața-dedicație către mitropolitul Neofit al II-lea, din *Privighier* (și aici reținem o altă menționare a numelui și a contribuției contemporanului său): „Muzica bisericească iarăși până în zilele Înalt Prea Sfinției Voastre nu era tălmăcită toată, ci să slujea numai de cele trei cărți tipărite de Părintele Macarie, iar cântările cele mai multe și de neapărată trebuință erau siliți să le învețe în limba grecească și din pricina acestii greutăți se împuținase cântăreții cu totul"[9].

Această „conlucrare" dintre Macarie Ieromonahul și Anton Pann este confirmată indirect de alcătuitorii următoarelor antologii de cântări bisericești în limba română. Faptul este reliefat chiar și de arhiereul Ghenadie, cel care propunea în 1875 reîntoarcerea la „tipurile cele mai uzitate ale prosomiilor (podobiilor)", aplicate „întocmai ca în greceșe": „dascălul Anton Pann (...) a făcut pe psaltichie și prosomiile celor opt glasuri, însă tot precum erau lucrate cele de dascălul Macarie" (autorul se referă aici nu la similitudinea cântărilor în discuție, care sunt diferite, ci la faptul că este sacrificată turnura melodică grecească pentru respectarea prozodiei și a topicii limbii române). Cel ce mai credea încă posibilă întoarcerea la cântarea grecească, după ce se instaurase acasă la ea cea în limba română și adaptată sensibilității românești, recunoștea că „masa cântăreților români și seminariștii, necunoscând limba greacă, pre acestea le au de normă"[10].

Cartea de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare a lui Nifon Ploieșteanu (1902) cuprinde „în cea mai mare parte" creații ale lui Macarie și Anton Pann, iar în istoricul muzicii bisericești la români le

[5] *Ibidem*, p. III.

[6] Anton Pann, *Epitafulu sau slujba Înmormântării Domnului* (...), București, Tipografia Anton Pann, 1846, p. I.

[7] Idem, *Noul Anastasimatar*, București, Tipografia Anton Pann, 1854, p. III.

[8] Vasile Vasile, *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)*, în *Byzantion*, vol. I, Iași, Academia de arte „George Enescu", 1995, p. 9–56; *Creația lui Dimitrie Suceveanu, sursă de inspirație pentru muzica românească a secolului XX*, în: *Byzantion*, vol. II, Iași, Academia de arte „George Enescu", 1996, p. 158–183; *Dimitrie Suceveanu și desăvârșirea procesului de românire a muzicii bizantine*, în *Colocvii (1993–1994) Festivalul internațional „Festum musicae"*, Iași, Filarmonica „Moldova", 1995, p. 67–79.

[9] Anton Pann, *Privighier*, București, Tipografia Anton Pann, 1875, p. IV.

[10] Ghenadie Arhiereul, *Albina muzicală*, București, Tipografia Toma Teodorescu, 1875, p. IV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consacră amândurora spaţiul cuvenit[11]. Arhiereul Nifon consideră că cele ale lui Anton Pann „prezintă tranziţiuni potrivite cuvintelor sau textului", în timp ce ale lui Macarie „sunt aşezate pe un ton liniştit şi nu prezintă tranziţiuni repezi în suire şi în pogorâre"[12]. Aprecierile au în vedere planul superior urmărit şi realizat de autorul *Noului Doxastar*. El caută cele mai sugestive soluţii pentru a pune în valoare şi prin intermediul melodiei conţinutul literar. Vorbindu-se despre „cer" sau despre „Înviere", el caută formule melodice în registrul de sus (cel mai la îndemână exemplu îl constituie *Tatăl nostru*, unde trimiterea la Tatăl ceresc este sugerată prin melodica suitoare). Prin contrast, atunci când apar în cântări cuvinte ca „Pământ", „Iad", patimi sufleteşti ş.a. melodiile au turnuri descendente, chiar în registrul grav sau cu modulaţii cromatice.

Tot „nedespărţiţi" îi vom întâlni în *Anastasimatarul practic raro-grabnic*, tipărit de Ioan Zmeu, în 1903, unde sunt preluate în cea mai mare parte cântările celor trei mari clasici ai muzicii noastre psaltice. La fel va proceda Dimitrie C. Popescu, realizatorul *Gramaticii şi Noului Anastasimatar practic grabnic*, din 1908, şi Dometie Ionescu, realizatorul antologiei de *Cântări religioase*, din 1909. Ion Popescu Pasărea îi considera pe amândoi ctitori ai cântului bisericesc românesc şi preia în antologiile sale specializate multe cântări, la loc de cinste situându-se axioanele lui Macarie şi catavasiile lui Anton Pann.

Râvna şi meritele lui Macarie nu sunt cu nimic diminuate de faptul că mai tânărul său confrate întru ale psaltichiei îl dublează uneori. Dezavantajul acestuia din urmă l-a constituit lipsa a ceea ce azi numim „sponsorizarea" tipăriturilor. În cărţile lui vom găsi multe creaţii care au fost realizate în limba română, în noua notaţie, încă din perioada premergătoare numirii sale în comisia amintită. Este cazul *Anastasimatarului* „compus în sistemul vechi de sârdarul Dionisie Fotino, pe la 1809". Într-o jalbă adresată protectorului său, fostul discipol la Vâlcea, Pann menţiona că s-a apucat de românit „după metodul vechi", ceea ce ar însemna înainte de chemarea lui în calitate de „conlucrător" în comisia amintită.

În prefaţa de la *Fabule şi istorioare* (1841) nota cu amărăciune: „După ce am învăţat canoanele şi ortografia acestui meşteşug, m-am zăbovit a români şi a lucra pe note cărţile cele mai trebuincioase (...) care, nedându-mi mâna să le tipăresc, şed pe fundul lăzii de vreo douăzeci de ani. Şi nu vor ieşi la lumină până nu se va găsi un patriot care să ştie preţul unor asemenea osteneli şi să jertfească un ce pentru tipărirea lor"[13].

Dacă Macarie îşi găsea în mitropolitul Veniamin Costache şi în Grigore al Ţării Româneşti „patrioţii" care i-au preţuit ostenelile, ajutându-l să-şi tipărească cele trei lucrări de căpătâi al muzicii noastre psaltice, Anton Pann trebuie să aştepte şi chiar să-şi crească sprijinitorii, cum este în primul rând viitorul mitropolit Neofit al II-lea. Neşansa lui vine de la înscăunarea târzie a acestuia şi de la moartea prematură a episcopului Chesarie al Buzăului. Intenţia sa de a apela la ajutorul mitropolitului moldovean, despre care aminteşte de mai multe ori, pare să nu fi depăşit această fază. În fruntea listei cărţilor ce-şi aşteaptă sprijinitorul este citat *Anastasimatarul*, *Catavasierul* şi alte cărţi în care nu-l mai dublează pe Macarie, considerate „cele mai trebuincioase", la un loc de cinste situându-se *Doxastarul* şi *Heruvico-Chenonicarul*, tipărite şi ele mult mai târziu, în câte două volume, în 1841 şi 1853, respectiv în 1847.

În condiţiile întârzierii posibilităţilor de tipărire, Anton Pann îşi îndreaptă atenţia spre melosul cântecelor de stea şi al celor de lume, după moartea lui Macarie continuându-i activitatea de tipărire, după ce-şi va procura propria tipografie, prima din Muntenia, în care vor vedea lumina câteva zeci de lucrări.

Cei doi iluştri psalţi ai secolului trecut se întâlnesc nu numai în paginile celor două *Anastasimatare* şi ale celor două *Irmologhioane*, ci şi în paginile celor două lucrări teoretice consacrate aplicării semiografiei hrisantice: *Theoreticon sau privire cuprinzătoare a meşteşugului musichiei bisericeşti, după aşezământul sistimii ceii noao* – 1823, Viena şi *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică*, tipărită de Anton Pann în 1845, „întru a sa tipografie de muzică bisericească". Cele două lucrări teoretice, scrise la distanţă de 22 de ani, se aşează nu numai cronologic dar şi valoric una în prelungirea celeilalte. Sunt aspecte asupra cărora a insistat bizantinologul Titus Maiorescu în două studii consacrate lui Macarie Protopsaltul[14] şi lui Anton Pann[15], apreciind, pe bună dreptate, superioritatea opusului antonpannesc, nedepăşit până în vremurile noastre. Relaţia de complementaritate este dublată de evidentele salturi ale *Bazului teoretic* şi constând în principal în:

[11] Nifon Ploieşteanu, *Carte de musică bisericească pe psaltichie şi pe note liniare pe trei voci*, Bucureşti, Tipografia cărţilor bisericeşti, 1902, p. 54–59, respectiv 59–65.

[12] *Ibidem*, p. 65.

[13] Anton Pann, *Fabule şi istorioare*, Bucureşti, Tipografia pitarului Constantin Pencovici, 1841, p. 4.

[14] Titus Moisescu, *Dascălul de cântări Macarie Ieromonahul*, în *Macarie Ieromonahul, Opere*, vol. I – *Theoreticon*. Ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv şi transliterare de (...) Bucureşti, 1975, p. 7–27.

[15] Idem, *Anton Pann – istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină*, în „Muzica", Bucureşti, An I, nr. 2(2), aprilie – iunie 1990, p. 73–94.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

extinderea teoriei, adoptarea altei împărţiri a secundelor, îmbunătăţirea terminologiei şi a stilului, introducerea unor elemente istoriografice şi apropierea de teoria muzicii occidentale. Pann adaugă la sfârşitul *bazului teoretic* o prezentare comparată a notaţiei liniare şi a celei hrisantice, dar semnalează faptul că semiografia guidonică nu o poate înlocui pe cea psaltică. Această lucrare cuprinde şi prima programă de muzică psaltică şi cele dintâi încercări tipărite de didactică a disciplinei vor fi prezentate în detaliu în altă parte[16]. Vom aminti aprecierile superlative la adresa lucrării antonpanneşti aparţinând episcopului Melchisedec, lui Gavriil Musicescu, Ion Popescu Pasărea şi remarca lui Titus Moisescu despre muzicienii străini care socotesc „*Bazul* lui Anton Pann ca pe una din importantele contribuţii teoretice la patrimoniul universal al muzicii de tradiţie bizantină"[17].

Macarie va extinde activitatea de paradosire a cântărilor de cult pe noua „sistimă" la Mănăstirea Neamţ, principală vatră de cultură muzicală românească[18], iar Anton Pann va apare ca profesor şi psalt la Râmnicu Vâlcea şi în mai multe mănăstiri vâlcene, gorjene şi prahovene, dar şi la Braşov, unde au fost înregistrate trei popasuri cu beneficii însemnate pentru extinderea reformei hrisantice în sudul Transilvaniei.

Cele mai importante locuri comune ale celor doi străluciţi reprezentanţi ai muzicii noastre psaltice, şi ai culturii româneşti, rămân: crezul artistic în forţa culturii naţionale şi contribuţia la desăvârşirea procesului de românire a muzicii de cult. Acest crez comun, care-i uneşte în mod exemplar, este doar formulat diferit: Macarie îl concentrează în faimoasa introducere a *Irmologhionului,* în timp ce Anton Pann îl risipeşte în prefeţele multora dintre lucrările sale, unele nereligioase. Celebrele versuri „Cântă, măi frate române, pe graiul şi limba ta / Şi lasă cele străine ei de a şi le cânta..."[19] reprezintă replica sprinţară şi versificată a apelativului contemporanului său din finalul prefeţei pomenite: „Cântă de acum înainte, vitejaşte şi cu îndrăsneală orice cântare în limba Patriei tale, cu minunata fireasca glăsuire a Patriei tale, cu înţălegere, cu evlavie, cu dragostea către Milostivul Dumnezeu..."[20]. În plus, finul Pepelei îşi găseşte ascendenţe în adaptarea liniei melodice la muzicalitate limbii române, în cei dintâi traducători de texte liturgice în limba română: Coresi, Dosoftei, Varlaam, Simion Ştefan, Antim Ivireanu, de la care preia argumentul apostolic la care ei au făcut apel în mod frecvent: „Decât mii în limbi străine / În biserică să-ncep, / Numai cinci vorbe mai bine / În limba care pricep...".

Principalele atacuri ale celor doi străluciţi reprezentanţi ai culturii româneşti sunt îndreptate împotriva celor care dispreţuiau limba română, luptându-se din răsputeri pentru menţinerea celei în alte limbi, îndeosebi în limba greacă. Ele merg pe aceleaşi coordonate. Căci, iată ce scria Macarie: „Iar românul de ar avea meşteşugul şi iscusinţa lui Orfeos şi glasul nu al lui Cucuzel, ci al arhanghelului Gavriil, pentru că iaste român, îndată îi dau titlu că nu iaste nimic, cântă vlahică, n-are proforă de Ţarigrad şi-i împletesc mii de defăimări..."[21]. Replica antonpannescă, evident tot versificată şi mult mai sprinţară, o găsim în dedicaţia pentru procantorul Mănăstirii Hurezu, ierodiaconul Chesarie din manuscrisul aflat în prezent la Mănăstirea Dintr-un lemn: „Un cântăreţ pe atuncea greceşte de nu ştia, / Să fi cântat îngereşte tot iar îl ticăloşea..."

Nu vom reveni aici asupra aportului lui Macarie Ieromonahul şi Anton Pann la desăvârşirea procesului de românire a cântărilor bisericeşti, conturat cu altă ocazie[22], dar vom reţine datele ce ilustrează complementaritatea lor. Termenul este introdus de Anton Pann, în 1836, în manuscrisul citat şi aflat la Mănăstirea Dintr-un lemn, dar acţiunea de „românire" începuse cu mult înainte, prin Macarie înregistrându-se trecerea la ultima fază, prin tipărirea în limba română a celor patru cărţi de cântări *(Anastasimatarul, Irmologhionul, Antologia* şi *Prohodul)* şi a *Theoreticonului.* Elevul lui Dionisie Fotino îşi începe activitatea de românire concomitent cu colegul său mai vârstnic la şcoala lui Efesiu. În timp ce acesta din urmă se mulţumeşte cu realizarea concretă a cântărilor românite, Pann lasă suficiente elemente teoretizante referitoare la complexul şi complicatul proces al românirii cântărilor bisericeşti. În ceea ce priveşte activitatea practică ce s-a concretizat în lucrările elaborate, se poate constata o atitudine mai tradiţionalistă a psaltului ieromonah, care respectă stilul practicat îndeosebi în mănăstiri. Pann aparţine lumii laice şi are şi avantajul legăturilor directe cu creaţia populară şi cu noul gen care creşte în vecinătatea cântării bisericeşti – cântecul de lume. Din acest gen, aflat în faza înfloririi sale, ia naştere *Din sânul maicii mele,* viitorul *Deşteaptă-te, române,* trecut din notaţia psaltică în cea guidonică şi apropiat de formele

[16] Vasile Vasile, *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturi româneşti,* Bucureşti, 1995, p. 62–63.

[17] Titus Moisescu, *op. cit.,* p. 86.

[18] Vasile Vasile, *Activitatea muzicală a lui Macarie Ieromonahul la Mănăstirea Neamţ,* în *Byzantion Romanicon,* vol. III, Academia de arte „George Enescu", Iaşi, 1997, p. 26–48.

[19] Anton Pann, *Heruvico-Chenonicar,* Bucureşti, Tipografia Anton Pann, 1847, p. V.

[20] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion...,* p. XII.

[21] *Ibidem,* p. X.

[22] Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească,* vol. II, Bucureşti, 1997, p. 133–170.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

imnice în urma intervenţiilor lui Gavriil Musicescu şi D. G. Kiriac, aşa cum am arătat recent[23]. În timp ce Macarie reprezintă stilul mănăstiresc, Pann dedică lucrările sale în primul rând bisericilor de mir, orăşeneşti şi săteşti. Aceasta nu-i dă dreptul să se îndepărteze de „ifosul vechi românesc", pe care-l are ca stea polară. Ambii vor transcrie mărimurile, ale căror texte compuse de Filotei Cozianul au fost tipărite de mai multe ori, dar melodiile lor s-au transmis pe cale orală şi amândoi respectă specificul muzical al acestor cântări reprezentative ale ilustrului precedesor. Amândoi îşi exprimă dezaprobarea faţă de moda vremii de înlocuire a silabelor greceşti cu cele româneşti, procesul de românire presupunând o activitate de creaţie pentru punerea în valoare a virtuţilor limbii române dar şi pentru a respecta destinaţia lucrărilor de cult, care, de fapt, sunt rugăciuni cântate.

Ambii se dovedesc preocupaţi de a contribui la reducerea decalajului pe care-l înregistra muzica bisericească într-o „epocă în care ştiinţele au luat înaintare (...) numai aceasta rămăsese înapoiată din pricina lipsei de cântăreţi în limba naţională"[24], îndemnându-i pe cântăreţii bisericeşti: „arătaţi-vă fii adevăraţi ai Patriei şi lucraţi cele spre folosul neamului ca nu numai în cele politiceşti să înflorim ci şi în cele bisericeşti să înaintăm"[25]. Apelul lui Macarie din deschiderea prefeţei *Irmologhionului* este foarte apropiat: „Podoaba şi fericirea unui Neam, iubitule, vine din paza legilor strămoşeşti şi din dragostea şi râvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii Neamului"[26].

Dacă Macarie Protopsaltul deschide seria tipăriturilor muzicale psaltice în limba română prin cărţile lui de prestigiu, Pann va reuşi să pună la îndemâna cântăreţilor de strană toate cele necesare, cum îi plăcea să-şi autoaprecieze activitatea de alcătuitor de culegeri specializate. Preferinţa pentru stilul *syntomon,* pe care-l impune în practica de cult este dublată de infuzii ale unor elemente folclorice, cum ar fi paralelismul major-minor din *Tată nostru,* adevărat imn al ortodoxiei româneşti.

Încercarea noastră de a demonstra faptul că cei doi reprezentanţi ai muzicii psaltice din secolul trecut s-au dovedit a fi „conlucrători" nu atât prin colegialitatea în comisia amintită, cât prin activitatea comună de psalţi, de dascăli, de autori de cântări şi de cărţi cu destinaţie expresă stranei româneşti, nu ne obligă să credem că relaţiile dintre ei au fost exemplare. Dar aspectele personale ale acestor relaţii nu trebuie extinse asupra relevării rolului lor de ctitori de cultură românească pe care şi l-au asumat cu toată responsabilitatea, asigurându-şi locul cuvenit în istoria muzicii şi a culturii româneşti. Nedespărţiţi vor rămâne nu numai în culegerile posterioare, dar şi în panteonul culturii noastre.

[23] Vasile Vasile, *Deşteaptă-te române (legendă şi istorie),* în „Studii şi articole de istorie", Bucureşti, an LXIII (serie nouă), 1995, p. 140–144; idem, *Vârstele imnului „Deşteaptă-te române",* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Bucureşti, Tom. 43, 1996, p. 25–53.

[24] Anton Pann, *Heruvico-Chenonicar,* p. II.

[25] Idem, *Bazul teoretic şi practic...,* p. XVIII.

[26] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion...,* p. III.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REFORMA HRISANTICĂ ŞI RECEPTAREA EI ÎN SPAŢIUL RELIGIOS ŞI CULTURAL DIN ŞCHEII BRAŞOVULUI

de CONSTANTIN CATRINA

Abordarea din punct de vedere istoric a spaţiului religios şi cultural transilvan a condus, în trecut[1] ca şi astăzi[2], la apariţia unor importante studii şi lucrări complexe ce au devansat cu mult anul 1495, adică data atestării bisericii şi şcolii româneşti din Şcheii Braşovului[3]. Din toate aceste investigaţii, dar şi pe baza unor ipoteze va penetra ideea că aici, în partea de sus a cetăţii Braşovului, s-a închegat o viaţă spirituală datorată, după cum vom observa, nu numai cursului firesc al evenimentelor locale, ci şi prin grefarea acesteia pe legăturile culturale şi religioase, de comerţ cu Muntenia şi Moldova[4], cu Peninsula Balcanică şi vestul Europei. Numai şi scrisoarea papală de indulgenţă emisă la 15 decembrie 1399, de către Bonifaciu al IX-lea, ne demonstrează că în Şcheii Braşovului a existat la acea dată o obşte românească ortodoxă, capabilă „să reziste în faţa presiunilor de catolicizare"[5], în primul rând şi datorită virtuţilor acestei şcoli. Prezenţa unui astfel de mesaj – remarcă dr. Vasile Oltean – dezleagă existenţa în acest loc a unor vechi manuscrise slavone cu conţinut moral precum: *Cartea folositoare de suflet* (Cuvântările lui Efrim Sirul), *Învăţături morale din vieţile sfinţilor, Cuvântări de sfinţi şi pilde de folos sufletesc*[6] şi altele.

Ca sediu al activităţii Diaconului Coresi, Şcheii Braşovului va deveni (1556), fără tăgadă, un simbol pentru viaţa bisericească şi culturală a vremii, în primul rând pentru răspândirea cărţilor *Octoihul mare* şi *Octoihul mic, Evangheliarul, Catehismul românesc, Sbornicul* în întreg spaţiul de limbă română[7]. De la Oprea, colaborator al lui Coresi, ne-a rămas o însemnare edificatoare pentru subiectul propus şi anume:„Napisah az Oprea Diiac miaşteriu şcoalei româneşti de lângă besearica Şcheailor şi dascăl mai mare ucenicilor cine învaţă dăscălie şi besearicei psaltu dintâiu"[8]. Acest lucru înseamnă, desigur, că Oprea ca „ psaltu dentâiu" – mai târziu cu denumirea de protopsalt – şi „miaşteriu şcoalei româneşti" învăţa pe copii la această dată dezlegările celor opt glasuri în spiritul îndelungatei noastre tradiţii de rit bizantin. Concluzionând asupra acestui aspect, regretatul bizantinolog român Gheorghe Ciobanu (1909 – 1995) avea să menţioneze: „Prin activitatea sa tipografică Coresi a jucat un rol mult mai important în păstrarea vechilor credinţe şi a muzicii de origine bizantină decât au dorit susţinătorii tipăririi cărţilor ce au ieşit de sub teascurile ei"[9].

Dar cred că este locul de a sublinia şi aici că principala idee desprinsă din munca şi idealurile ucenicilor şi cărturarilor din secolele trecute a fost aceea închinată izbânzii şi lăţirii limbei „mumei noastre". Fie că şcoala aceasta din Şchei a fost de-a lungul istoriei o „şcoală de dieci", „o şcoală de slavonie" sau o şcoală în care s-a

[1] Andrei Bârseanu, *Istoria şcoalelor centrale române greco ortodoxe din Braşov*, Braşov, 1902; Aurel A. Mureşianu, *Clădirea şcolii româneşti din Braşov de către popa Mihai în anul 1597*, în *Anuarul Institutului de Istorie Naţională*, Bucureşti, 4, 1927; Nicolae Sulică, *Cea mai veche şcoală românească din cuprinsul României întregite*, Târgu Mureş, 1937; Candid C. Muşlea, *Biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului*, vol. I (1943), vol. II, Braşov, 1946.

[2] Vasile Oltean, *Şcoala românească din Şcheii Braşovului*, Bucureşti, 1989, 199 p.

[3] *Ibidem*, p. 11–12.

[4] Ioan Popescu, *Învăţământul muzical în Biserica Ortodoxă Română*, în B.C.R., Bucureşti, nr. 9–10, 1969, p. 1 027–1 061.

[5] Vasile Oltean, *op. cit.*, p. 11–12.

[6] *Ibidem*.

[7] Octavian Şchiau, *Coresi în spaţiul românesc medieval*, în „Cumidava", XIII, Braşov, 1983, p. 131–135.

[8] Apud: Gheorghe Ciobanu, *Muzica românească în secolul activităţii coresiene*, în „Cumidava", XIII, Braşov, 1983, p. 136–139.

[9] *Ibidem*.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 79–83, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

predat şi limba greacă elevii, copii sau mai vârstnici, „scriau în aceste limbi, dar traduceau şi gândeau româneşte"[10]. Cum se explică, însă, acest ideal profund umanist şi cultural deopotrivă? Parafrazând câteva cuvinte extrase din „Scrisoarea către Corinteni" a Sfântului Apostol Pavel, Coresi ne spune în *Cazania I:* „...mai bine cinci cuvinte a găsi cu înţeles, ca să înveţe şi alalţi, decât un întunearec de cuvinte în limba striină".Iată, deci, profunzimea unui mesaj înţeles şi dus până la capătul puterilor, deopotrivă, atât de Macarie Ieromonahul (1770 – 1836) cât şi de Anton Pann (1796 – 1854).

Având în vedere cuvintele arhimandritului Grigorie Râmniceanul din prefaţa *Catavasierului* tipărit la 1790, cu cheltuiala mitropolitului Filaret, precum că „Nu iaste altă putere omenească, nici mai deşteptătoare, nici mai grabnică în prefacerea simţilor decât meşteşugul cântării... în biserica... lui Dumnezeu"[11], ajungem la momentul în care vom afla că „popa Voina Pitiş al bătrân din Şchei, unchiul părintelui Bonifaciu, a îndemnat cel dintâi la înlocuirea definitivă a cântecului religios în greceşte, din biserică, cu cel românesc"[12].

Dar anii ce au urmat vor da Şcheiului braşovean mari şi numeroase familii de cărturari precum *Grizii, Baranii, Corbeştii, Hobanii, Familia Tempea* şi nu în ultimul rând *Familia Duma.* Cei pomeniţi aici şi-au legat numele de biserică şi şcoală; au tipărit şi au răspândit cartea de limbă română; au fost dascăli şi au dezvoltat legături cărturăreşti cu centrele cultural-religioase de la Buzău, Târgovişte, Râmnic, Iaşi, Bucureşti etc. Dintre toţi, însă, Ioan sin Radului Duma Braşoveanu şi-a concretizat cel mai bine talentul muzical, finalizând în august 1751 *Psaltichia rumânească.* Datorită excelentei investigaţii a bizantinologului Sebastian Barbu–Bucur ştim astăzi, spre exemplu, că manuscrisul lui Radu Duma[13] încorporează în paginile sale psalmodierile lui Filothei sin Agăi Jipei[14] pe care cel pomenit mai înainte le va aduce la biserica şi şcoala din Şchei, ctitorii aflate la această dată sub oblăduirea spiritului brâncovenesc. Dar nu despre muzica lui Radu Duma vreau să vorbesc aici ci doar să reamintesc câteva stihuri pe care dascălul acesta le aşează în finalul tomului său, aidoma lui Filothei: *„Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos, / Care cu nevoinţă, de pe grecie s-au scos, / Prin cuvinte româneşti şi prin glasuri greceşti, / Inema şi sufletul să ţi le îndulceşti"*[15].

Ce se întâmpla, însă, cu psalţii, cu muzica de tradiţie bizantină de la începutul secolului al XIX-lea nu numai la Braşov dar şi în alte câteva centre cultural-religioase din sudul Transilvaniei? Notăm deocamdată că prin împuternicirea episcopului Ghedeon, profesorul Dimitrie Eustatievici (1730 – 1796) de la Sibiu îşi va îndeplini misiunea în sensul că „...de acum înainte nici preot nici cantor să fie, care nu învaţă la şcoala normalicească şi va arăta de la dascăl atestatul despre această învăţătură"[16].

Şi cu toate că reforma hrisantică intrase pe făgaşul prefacerilor stabilite la Constantinopol (1814) copia unui manuscris după *Instrucţie* a învăţătorului Toma Puşcaş din Întregalde (Alba), aparţinând lui Moise Fulea, consemnează: dascălul „să-i înveţe [pe copii] toate cântările sfintei lăturghii ca cu toţii să ştie lăuda pe Dumnezeu, să-i înveţe Catavasiile pe mic şi a 9-a peazna pe mare şi pe urmă pe cei mai mari strângându-i seara la şcoală, să le cânte glasurile cu toate cele de lipsă a lor şi să-i înveţe şi punerea slujbei sau tipicul"[17].

Este limpede, deci, că tradiţia muzicii de strană continua în deplină linişte. Şi de ce, se pune întrebarea? Fiindcă, după cum se ştie, primii autori ai reformei de la Bucureşti, Petru Efesiul, Dionisie Fotino nu au avut în vedere ca muzica lor să fie însoţită de un text liturgic în limba română[18]. Există, desigur, o explicaţie în acest sens, dar nu pe măsura situaţiei care l-ar fi determinat pe „bietul Macarie" – după cum îl vede Nicolae Iorga[19] – să bată drumurile Vienei, împovărat de anii bătrâneţii, pentru a-şi tipări, în 1823, cele trei cărţi capitale: *Theoreticonul, Anastasimatarul* şi *Irmologhionul.* Motivul acestei întreprinderi inedite? Explică destoinicul ieromonah: „Tuturor de obşte prea bine este cunoscut că biserica noastră, pentru care cu smerenie vă şi punem înainte această înştiinţare, este cu totul lipsită de bună aşezare a cântărilor bisericeşti, pentru care cântăreţii români, carii ştiu meşteşugul psaltichiei, neavând cărţi alcătuite cu graiurile limbii noastre, sunt siliţi ca să cânte cele mai multe cântări greceşte, neînţelegând ce cântă, nici ei, nici aceia carii ascultă la dânşii"[20].

[10] Vasile Oltean, *op. cit.*, p. 43.

[11] Ştefan Meteş, *Şcolile de muzică şi cântare bisericească din Iaşi (1558) şi Bucureşti (1711 – 1823) şi românii din Transilvania,* în „Mitropolia Ardealului", Sibiu, nr. 7–8, 1965, p. 511–520.

[12] I. C. Chiţimia, *Folcloriştii şi folcloristică românească,* Bucureşti, 1968, p. 327. Consemnarea prof. univ. dr. doc. I. C. Chiţimia s-a făcut pe baza celor discutate cu bătrânul Duţu Stinghe din Şcheii Braşovului (n. 6.IX. 1798).

[13] Bibl. Academiei Române, ms. rom. 4305, fila 3 r-v.

[14] Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin agăi Jipei – Psaltichie rumânească. II. Anastasimatar,* Bucureşti, 1984, p. 27–32.

[15] A se vedea nota 13.

[16] Nicolae Albu, *Istoria învăţământului românesc din Transilvania până la 1800,* Blaj, 1944, p. 215.

[17] Idem, *Copia unui manuscris necunoscut al lui Moise Fulea,* în „Mitropolia Ardealului", Sibiu, nr. 11–12, 1970, p. 890.

[18] Adriana Şirli, *repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine şi post-bizantine: I. Anastasimatarul,* Bucureşti, 1986, p. 25, notele de subsol 66–67.

[19] Nicolae Iorga, *Scrisori de boieri şi negustori olteni şi munteni către casa de negoţ sibiană Pop,* Bucureşti, 1916, p. 236–237.

[20] Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine,* Bucureşti, 1986, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La finele unor investigaţii întreprinse în anii din urmă am constatat că o parte din exemplarele cărţilor lui Macarie vor ajunge şi la Braşov, dar într-un număr destul de redus: 2 anastasimatre, 3 irmologhioane şi 3 (exemplare) din *Theoreticon*[21]. Un istoric braşovean afirmă, numai din punct de vedere ipotetic spunem noi, că cele trei cărţi ale lui Macarie au făcut chiar parte din lista manualelor întrebuinţate în anii premergători înfiinţării gimnaziului românesc din Şchei (1850)[22]. În ceea ce ne priveşte notăm că într-un manuscris aflat în patrimoniul bibliotecii bisericii „Sf. Nicolae" din Braşov, datat 1844, se poate citi: „A lui Chir Macarie Ieromonah" sau „Alt chinonic la aceeaşi liturghie facerea smeritului Macarie Ieromonahul alcătuit din porunca domniei sale D. biv. vel vornic Scarlat Grădişteanul"[23].

Dacă la Braşov existenţa cărţilor semnate de Macarie nu mai poate fi pusă la îndoială, în schimb, la Sibiu, lucrurile sunt cu totul de altă natură. Pornind de la afirmaţia lui Gheorghe Ciobanu că tradiţia a continuat să rămână şi după reforma de la 1814 o mare necunoscută[24] devine, iată explicabil de ce în biblioteca lui Moise Fulea (1787 –1863)[25], profesor de cântări bisericeşti şi tipic la Sibiu, timp de peste 30 de ani şi în acelaşi timp custodele pentru distribuirea cărţilor lui Macarie în rândul bisericilor din Ardeal[26], să nu se găsească, conform inventarelor publicate, măcar unul din titlurile lucrărilor preabine cunoscute muzicologilor[27].

Şi totuşi prestigiul slujitorilor muzicii de tradiţie bizantină se află în creştere îndată ce George Bariţiu, în *Programa de pregătire a clasei a IV-a comercială a anului şcolar 1837 – 1838,* preciza: „Miercurea şi Sâmbăta... de la două până la trei ceasuri în aceleaşi zile [copiii] vor învăţa în toate clasurile cântări bisericeşti de la psalţii de aici"[28] (din Şcheii Braşovului).

Momentul hotărâtor în înţelegerea şi aplicarea reformei hrisantice în spaţiul cultural şi religios din Şcheii Braşovului şi nu numai, l-a avut, de bună seamă, Anton Pann. În drumurile sale de dincoace de Carpaţi: 1821, 1828 dar mai cu seamă în 1850 Pann va cunoaşte atât lipsa profesioniştilor din acest domeniu dar şi starea concretă a reformei hrisantice. După ce îşi dovedeşte talentul de compozitor şi cântăreţ în cele câteva rânduri petrecute printre şcheieni, Anton Pann va rămâne apropiat Comitetului parohial de aici. El recomandă, de exemplu, la cererea braşovenilor, pe cântăreţii Mihalache Popescu sau pe Gheorghe Ionescu, foştii săi elevi, în ideea numirii lor la strana bisericii „Sf. Nicolae". Ca profesor şi martor la încheierea unor astfel de angajamente, Anton Pann îşi va spune hotărât cuvântul: „Se îndatorează dumnealui [Mihalache Popescu] a cânta în biserică în toate duminecile şi sărbătorile anului necurmat, ţiind rânduiala dumnezeeştii slujbe dupre obiceiul locului"[29] şi că mai „învеţe şi şase sau opt copii *Sistema Muzicii Ecleziastice dupe metodul cel tipărit de d. Anton Pann, profesorul Seminarului din Bucureşti*[30]. În alt caz, cel al lui Gheorghe Ionescu, semnalăm următoarea observaţie înscrisă în contractul acestuia şi la care Anton Pann a fost „martor": „La biserică să am a cânta cântări alcătuite pe meşteşug, iar nu din practică, *însă româneşte curat fără a întrebuinţa vreun cuvânt grecesc*"[31].

Cum psalţii recomandaţi nu au stat prea mult la Braşov din diverse motive, Comitetul parohial şi Iosif Barac protopopul au inspirata idee ca în anul 1850, când Anton Pann revine la Braşov a treia oară, să-i propună pentru a fi dus la Bucureşti, pentru perfecţionare, pe tânărul George Ucenescu, sibian de obârşie, copilul grădinarului Ucenic din Poarta Cisnădiei. La absolvire, după doi ani de învăţătură şi practică în tipografie (februarie 1851 – martie 1853), se putea citi în *Atestatul* semnat de o comisie de specialitate din care, desigur, nu va lipsi profesorul său, Anton Pann: „Gheorghe Ucenescu... a trecut prin predare toate părţile bazului teoretic şi practic al acestei sisteme, împreună cu melopia, compunerea şi ortografia, cât şi toate poemile melodiilor stihirarice,

[21] Constantin Catrina, *Cartea muzicală în Muzeul primei şcoli româneşti din Şcheii Braşovului,* în „Studii de muzicologie", Bucureşti, 1980, p. 239–252.

[22] Vasile Oltean, *Şcoala românească din Şcheii Braşovului,* Bucureşti, 1989, p. 179–180.

[23] Bibl. muzeului din Şchei.*Floarea cântărilor,* vol. I, ms. rom. necatalogat.

[24] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români,* în BOR, Bucureşti, nr. 1–2, 1972, p. 162–195.

[25] Mircea Păcurariu, *Două sute de ani de învăţământ teologic la Sibiu (1786 – 1981),* Sibiu, 1987, p. 272.

[26] Zoe Stoicescu-Apostolache şi Ana Grama, *Consideraţii asupra bibliotecii lui Moise Fulea din prima jumătate a secolului al XIX-lea,* în *Revista Muzeelor şi Monumentelor,* Bucureşti, nr. 2, 1989, p. 88–90.

[27] În anii din urmă, totuşi, în biblioteca Facultăţii de Teologie din Sibiu s-a identificat un exemplar din *Theoreticon* de Macarie Ieromonahul (Ion Popescu, *Două cărţi muzicale vechi din Biblioteca Institutului teologic de grad universitar din Sibiu,* în „Studii Teologice", Bucureşti, nr. 3–4, 1974, p. 264–270. Pentru alte detalii a se vedea şi: Constantin Catrina, *Studii şi documente de muzică,* vol. II, Bucureşti, 1994, p. 231.

[28] George Bariţiu, *Cuvântarea şcolasticească la examenul de vară în şcoala românească din Braşov în cetate,* Braşov, 1837.

[29] *Acte, documente şi scrisori din Şcheii Braşovului.* Text ales şi stabilit, note de Vasile Oltean. Prefaţă de Alexandru Duţu, Bucureşti, 1980, p. 221.

[30] *Ibidem,* p. 224.

[31] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

irmologice, papadice şi calofonice... cum şi regulile versificaţiei... I se dă acest atestat, care oriunde se va arăta să i se dea cinstea cuviincioasă de cântăreţiu desăvârşit şi de profesor al acestei arte"[32].

Instalat la strana dreaptă a bisericii „Sfântul Nicolae" din Şcheii Braşovului şi profesor de cântări la primul gimnaziu românesc din Braşov, George Ucenescu (1828–1896) va contribui la deplina aplicare a reformei hrisantice, sprijinindu-se pe toate datele necesare acestei probleme: şcoală de ucenici, învăţământ de profil, metodă de lucru şi creaţie muzicală în spiritul tradiţiei bizantine.

Iată cum marea dorinţă a lui Anton Pann de a fi trecut şi el printre fondatorii şcolii de muzică din Ardeal[33] nu numai că s-a împlinit dar a condus la noi dezlegări premergătoare a anului 1890, când Dimitrie Cunţan (1837–1910), cu sprijinul Mitropolitului Andrei Şaguna (1808 – 1873)[34] va pune în circulaţie, pe note lineare, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri*"[35].

Tradiţia şi opera celor celor sărbătoriţi în anul de graţie 1996: Macarie, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu şi George Ucenescu vor continua, desigur, să ne încurajeze în cercetarea şi evaluarea acestui domeniu al istoriografiei muzicale pe care Constantin Brăiloiu îl definea astfel: „Până dincoace de pragul veacului trecut românii n-au avut altă cântare cărturărească decât vechea melodie a bisericii răsăritene"[36].

Reforma hrisantică a găsit în Şcheii Braşovului o vatră de limbă şi cultură, o viaţă bisericească (liturgică) ce îşi aştepta o muzică cu text „de înţeles" şi, desigur, psalţi cu bună instruire practică şi teoretică pe măsura evenimentelor istorice şi culturale proiectate de-a lungul secolului al XIX-lea.

[32] Constantin Catrina, *Studii şi documente de muzică românească*, vol. II, Bucureşti, 1994, p. 122–124.

[33] *Ibidem*, p. 122.

[34] Constantin Catrina, *Mitropolitul Andrei Şaguna despre starea şi perspectiva muzicii religioase în Biserica Ortodoxă Română din Transilvania*, în „Telegraful român", Sibiu, nr. 1–4, 1996, p. 7.

[35] Dimitrie Cunţan, *Cântările bisericeşti după melodiile celor opt glasuri culese şi întâi publicate în 1890*. Ediţia a IV-a îngrijită de Timotei Popovici fost profesor de muzică la Seminarul Andreian, Sibiu, Tiparul Institutului de Arte Grafice Krafft-Drotleff S.A. – Sibiu, 1943, 96 p.

[36] Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu – viaţa şi opera*, în *Centenar „Constantin Brăiloiu"*, Bucureşti, 1994, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MANUSCRISELE PSALTICE ALE LUI ANTON PANN

de ALEXIE AL. BUZEREA

Personalitate remarcabilă a vieții culturale românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Anton Pann s-a bucurat de atenția cercetătorilor care au întocmit numeroase studii și lucrări despre viața și activitatea lui. Multe conțin și bibliografia tipăriturilor – perfectibilă atât în cele vechi[1] cât și în cele mai noi[2] –, dar o lucrare monografică menită să subsumeze activitatea literară, muzicală, folclorică, tipografică, editorială etc. încă nu s-a realizat[3]. Aceasta va trebui să abordeze și problema manuscriselor lui psaltice, despre care, până mai curând, s-a afirmat că „nu ar fi rămas nici unul"[4]. Din cele identificate până în prezent, unele au fost prezentate sumar și chiar confuz[5], altele considerate pierdute[6], iar altele încă nu au intrat în circuitul valoric[7]. Înscriindu-se printre izvoarele de primă importanță, surse valoroase de informații pentru viața și activitatea lui Anton Pann, a cronologiei creației lui muzicale, prezentarea lor la bicentenarul nașterii muzicianului se constituie într-un justificat omagiu. Dar, mai întâi, o firească întrebare: cine a scris despre manuscrisele lui Anton Pann și ce știm până acum despre ele?

A. În anul 1954, la centenarul morții lui Anton Pann, s-a scris pentru prima dată despre existența a trei manuscrise psaltice ale muzicianului, descoperite de Teodora Voinescu în urma cercetărilor de artă medievală de la mănăstirea Tismana, județul Gorj[8]; cercetătoarea a intitulat și enumerat eronat manuscrisele[9], iar descrierea s-a făcut sumar.

În anul următor, preotul Dumitru Bălașa a scris despre alte „Șase manuscrise psaltice ale lui Anton Pann"[10]. Cum însuși afirmă, „cu vreo opt ani în urmă" – deci în 1947 – a avut prilejul „să cunoască o călugăriță în vârstă de șaizeci de ani, care în tinerețe se îndeletnicise cu muzica bisericească. Ea își petrecuse cei dintâi ani la mănăstirea „Dintr-un Lemn", de unde păstra „Șase manuscrise psaltice, transcrieri, prelucrări și compuneri proprii ale lui Anton Pann". Acestea i-au fost puse la îndemână cu mare greutate, după ce a încredințat-o că „nu-i va destăinui numele și nici mănăstirea în care trăiește"[11]. Pentru a le putea identifica și descrie, le-a „numerotat, de la nr. 1–6 și le-a dat la iveală [...] cu prilejul împlinirii unui veac de la moartea lui Anton Pann". Descrierea lor se limitează mai ales la însemnările pe care le conțin și le consideră pe toate autografe, dar, însemnarea în

[1] Dimitrie Iarcu, *Repertoriu cronologic sau catalog general de cărțile române*, București, Imprimeria statului, 1865. Ed. a II-a cu titlul: *Bibliografia chronologică română sau catalogul general de cărți române imprimate de la adoptarea Imprimeriei, jum. secolului al XVI-lea și până astăzi (1550–1837)*, București, Imprimeria statului, 1837; Vasile Alecsandri, *Opere complete*, partea a III-a, Proză, București, 1876; G. Dem. Teodorescu, *Operele lui Anton Pann. Recensiune bibliografică*. Partea a II-a, București, 1891.

[2] Ion Manole, *Anton Pann, la o sută de ani de la moartea lui, 1854–1954*, București, Editura pentru literatura și artă, 1954; Gheorghe I. Moisescu, *O sută de ani de la moartea lui Anton Pann, 1854–1954*, în: „Biserica Ortodoxă Română", LXXIII (1955), nr. 1–2; Anton Pann, *Scrieri literare*, text, note, glosar și bibliografie de Radu Albala și I. Fischer, București, 1963, 3 volume; în vol. III, p. 255–346, „Opera lui Anton Pann".

[3] Lucrările: *Anton Pann* de Ion Manole, *Drumurile lui Anton Pann* de Constantin Mateescu, București, 1981 au caracter monografic dar, în prezent, ambele suscită sensibile augmentări.

[4] Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, București, 1979, p. 239.

[5] Teodora Voinescu, *Manuscrisele lui Anton Pann din biblioteca mănăstirii Tismana*, în SCIA, I, (1954), nr. 1–2, p. 218–219.

[6] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 238.

[7] Alexie Al. Buzera, *Anton Pann și manuscrisele lui psaltice*. Studiu dactilografiat.

[8] Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 218–219.

[9] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 241.

[10] Preot Dumitru Bălașa, *Șase manuscrise psaltice ale lui Anton Pann*, în „Mitropolia Olteniei", VII, (1955), nr. 1–2.

[11] Mănăstirea în care trăia a fost destăinuită de către preot profesor Gheorghe I. Moisescu, *op. cit.*, p. 167, nota 27.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 83–89, BUCUREȘTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limba greacă („sfârşit şi lui Dumnezeu mărire. Kesarie, 1872, august 26"[12]) de pe f. 234v, grafia etc., infirmă aserţiunea.

În vara anului 1964, regretatul etnomuzicolog Gheorghe Ciobanu în „campania de depistare a documentelor muzicale [...] a dus la descoperirea a încă cinci manuscrise": nr. 62 şi un Heruvico-Kinonicar necatalogat, care „nu poate fi datat", ambele la mănăstirea Dintr-un Lemn, iar celelalte trei la mănăstirea Surpatele: nr. 12, alcătuit din două părţi, de dimensiuni diferite; de fapt, două manuscrise, unul cu cântări după diferiţi autori, cele mai multe de Anton Pann, şi al doilea, cântările Penticostarului, scrise la cererea şi îndemnul Maicii Platonida, starețа de la mănăstirea Dintr-un Lemn; al treilea şi ultimul conţine un rând de heruvice în limba greacă, „înfăşurate într-un ziar şi cusute" la coperta din spate a altui manuscris din secolul al XIX-lea[13]. Cercetătorul afirmă că nu a găsit două manuscrise amintite de Gheorghe I. Moisescu în anul 1954 (notele 27 şi 52), dar a aflat că un altul, de la aceeaşi mănăstire, se găsea la un fost cântăreţ de biserică dintr-o comună vecină[14].

Pentru cele relatate de reputatul etnomuzicolog se impun unele precizări:

1. În anul 1955, fiind cercetător la Institutul de Folclor din Bucureşti, Gheorghe Ciobanu a transcris „din psaltică în notaţie modernă" şi tipărit Anton Pann, *Cântece de lume*. În studiul introductiv al lucrării nu a abordat – cum ar fi fost firesc – şi problema manuscriselor, întrucât nu avusese posibilitatea să le cerceteze personal. De aceea, în 1964, după aproape un deceniu, a venit în Oltenia pentru a se încredinţa de veridicitatea relatărilor – cum proceda adesea – făcute de Teodora Voinescu şi Gheorghe I. Moisescu în anii 1945– 1955; (nu a cunoscut şi relatările lui Dumitru Bălaşa).

2. Limitându-se la verificarea manuscriselor de la mănăstirile Tismana, Dintr-un Lemn, Surpatele – despre a căror existenţă se informase – şi la Muzeul Oltenia din Craiova, a redactat şi publicat un studiu, dar problema manuscriselor lui Anton Pann, conservate pe teritoriul Olteniei, a rămas deschisă, nu numai pentru cele amintite de la cele trei mănăstiri, ci şi pentru cele de la mănăstirea Horezu, Muzeul de istorie şi Casa memorială „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, pe care nu le-a cunoscut.

În anul 1969 s-a scris despre alte manuscrise ale lui Anton Pann[15] însă numai unul fiind psaltic – cel prezentat de Emil Manu – manuscris care, la acea dată, se afla la biserica din comuna Frânceşti, judeţul Vâlcea dar, paradoxal, acesta este manuscrisul nr. 12 citat de Gheorghe Ciobanu în 1964, cu toate că şi el amintea de un manuscris de la mănăstirea Surpatele, aflat la un cântăreţ bisericesc dintr-o comună vecină.

Între 1976–1992, Gabriel Ştrempel, editând cele patru volume cu manuscrisele româneşti de la B.A.R., valoroase instrumente de cercetare în domeniul psaltichiei, a prezentat şi pe cele ale lui Anton Pann din fondul amintit.

B. Însemnări de pe manuscrisele lui Anton Pann au fost citate de mai mulţi biobibliografi ai lui. Astfel, Al. Petrescu a publicat „O poezie inedită" a lui Anton Pann, de fapt dedicaţia făcută de muzician lui Chesarie de la Horezu, la începutul manuscrisului din 1836, aflat în prezent la mănăstirea Dintr-un Lemn cu numărul 1367. De asemenea, D. Russo, în anul 1910, referindu-se la varianta grecească a numelui: Antonie Petrovitis, citează „o Antologie" de cântări bisericeşti, „multe fiind ale lui Anton Pann[16]".

Cu prilejul centenarului morţii muzicianului, trei cercetători de seamă: etnomuzicologul George Breazul, criticul Ion Manole şi preot profesor Gheorghe I. Moisescu, au citat însemnări din manuscrisele de la Tismana[17] şi pe cel cu nr. 2112 de la B.A.R.[18]; spre deosebire de George Breazul şi Ion Manole, Gheorghe I. Moisescu citează însemnări şi din alte manuscrise ale lui Anton Pann: nr. 2114 de la B.A.R. – care în 1954 se afla în posesia lui Ştefan Popescu-Pasărea, fiul muzicianului Ion Popescu-Pasărea[19] – şi numerele 1,5 şi 6 descrise de Dumitru Bălaşa, despre care îi relatase în anul 1948 că se află la mănăstirea Surpatele la acea călugăriţă[20], manuscrise care, în prezent, se păstrează la biblioteca mănăstirii Dintr-un Lemn[21].

[12] Chesarie Ierodiaconul a fost ucenic şi colaborator al lui Anton Pann la opera de românizare a cântărilor bisericeşti; a copiat 6 manuscrise psaltice cu opera muzicală a dascălului său.

[13] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 239–240.

[14] *Ibidem*, p. 138.

[15] V. Vasilescu, *Un manuscris inedit al lui Anton Pann*, în „România literară", II, nr. 46 (58), joi 13 nov. 1969, p. 10; Emil Manu, *Despre manuscrisele lui Anton Pann*, „România literară", II, nr. 47 (59), joi 20 nov. 1969, p. 10.

[16] D. Russo, *Studii şi critice*, Bucureşti, 1910, p. 45; Ion Manole, *op. cit.*, p. 9.

[17] Ion Manole, *op. cit.*, p. 9; Gheorghe I. Moisescu, *op. cit.*, p. 167.

[18] În prezent Ms. are cota 2122. A se vedea: Gabriel Strempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1976, p. 180.

[19] Gheorghe I. Moisescu, *op. cit.*, p. 170, nota 44.

[20] Cercetătorul nu prezintă cotele manuscriselor, întrucât la acea dată nu erau inventariate. El afirmă că i-au fost comunicate de preotul Dumitru Bălaşa care le-a descoperit la o călugăriţă de la mănăstirea Surpatele, judeţul Vâlcea, în *op. cit.*, p. 167, nota 27 şi p. 171, notele 52, 53.

[21] Alexie Al. Buzera, material citat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Manuscrisele lui Anton Pann descoperite de Teodora Voinescu şi Gheorghe Ciobanu la mănăstirile din Oltenia au mai fost citate de Elisabeta Dolinescu[22] şi de Gheorghe C. Ionescu, care aminteşte şi pe cele de la B.A.R., catalogate de Gabriel Strempel[23], iar Sebastian Barbu-Bucur citează „o antologie, scrisă probabil de Anton Pann, ante 1830", păstrată în „Chinoviul românesc Prodrumu"[24] de la Athos.

C. Cercetarea manuscriselor psaltice ale lui Anton Pann – majoritatea păstrate în Oltenia la mănăstirile Dintr-un Lemn, Tismana, Horezu, Surpatele; la Muzeul de istorie şi Casa memorială „Anton Pann" din Râmnic – ne-a preocupat de multă vreme: în 1984, la împlinirea a 130 de ani de la moartea lui, în cadrul unei manifestări omagiale, am pledat pentru iminenta lor catalogare[25]; în anul 1992, inventariind manuscrisele psaltice în notaţia hrisantică din fondurile documentare din Oltenia şi din alte fonduri din ţară, am descoperit încă 9 manuscrise inedite cu opera muzicală a lui Anton Pann[26]. Prezentăm catalogul tuturor manuscriselor psaltice, cunoscute până la această dată, după fondurile documentare unde se află, cu datele limitative – cota, anul întocmirii, numărul filelor, dimensiunile, titlul real sau convenţional etc. – precum şi câteva sublinieri generale pe baza acestui catalog şi despre Cherasie de la Horezu, unul din copiştii mai multor manuscrise.

I. Biblioteca Academiei Române

1. Ms. gr. 741. 1853 (f. 8^{v}); 64 f. 270 × 210 mm; ⟨Anastasimatar⟩ de la Dionisache Fotino în limba greacă, tradus şi transcris în sistema nouă de Anton Pann. Ms. autograf;
2. Ms. rom. 1096. 1839 (f. 8^{v}); 79 f.; 170 × 110 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie, traduse de Anton Pann. Ms. autograf[27];
3. Ms. rom. 1097. 1854–1860; 97 f.; 180 × 115 mm; ⟨Heruvico-Kinonicar⟩, scris de mai mulţi copişti neidentificaţi[28];
4. Ms. rom. 1694. 1840–1850; (f. 63, 64); 74 f.; 220 × 170 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Ms. autograf (f. 2–63) şi copist Iosif Naniescu (f. 64–67)[29];
5. Ms. rom. 1833. Ante 1850; 43 f. f. 19 bis; 190 × 145 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Copistul necunoscut[30];
6. Ms. rom. 1853. Ante 1850; 343 f.; 145 × 100 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Copişti neidentificaţi[31];
7. Ms. rom. 1861. 1827; (127^{v}); 270 f.; 135 × 90 mm; ⟨Liturghier⟩. Copist neidentificat[32];
8. Ms. rom. Ante 1850. 431 f.; 105 × 70 mm; ⟨Liturghier⟩. Copist neidentificat[33];
9. Ms. rom. 2114. 1835; 197 f.; 235 × 175 mm; ⟨Doxastar⟩. Ms. autograf[34];
10. Ms. rom. 2122. 1826 (f. 9); 204 f.; 230 × 170 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie, intitulat „Flórea cântărilor"⟩. Ms. autograf[35];
11. Ms. rom. 2222; Ante 1840; 560 f.; 150 × 105 mm; ⟨Heruvico-Kinonocar⟩. Copist neidentificat[36];
12. Ms. rom. 2475. 1832 (f. 68^{v}); 68 f.; 195 × 194 mm; ⟨Antologhion⟩. Copist neidentificat[37];
13. Ms. rom. 2475. 1832 (f. 181^{1}); 301 f.; 175 × 115 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Copist neidentificat[38];
14. Ms. rom. 3287. 1859 (f. 23^{v}); 67 f.; 160 × 100 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Vecernie, Utrenie şi Sf. Liturghie. Copist K. I. Gabriel Strempel consideră că copistul „pare a fi... Dumitru Georgescu"[39];

[22] Elisabeta Dolinescu, *Anton Pann. Viaţa în imagini*, Bucureşti, 1967, p. 18, 33.

[23] Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România*, Bucureşti, 1994, p. 271.

[24] Sebastian Barbu Bucur, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României*, Bucureşti, 1989, p. 231.

[25] Alexie Al. Buzera, *O sută treizeci de ani de la moartea lui Anton Pann*, în „Mitropolia Olteniei", XXXVI, (1984), nr. 11–12, p. 706.

[26] Idem, *Personalităţi reprezentative ale muzicii româneşti de tradiţie bizantină din secolul al XIX-lea*. Referat susţinut la Academia de Muzică din Bucureşti la 17 febr. 1993, în cadrul examenelor pentru obţinerea doctoratului în muzicologie, sub îndrumarea prof. univ. dr. Victor Giuleanu. Studiu dactilografiat.

[27] Gabriel Strempel, *op. cit.*, p. 224.

[28] *Ibidem*, p. 225.

[29] *Ibidem*, vol. II, p. 37.

[30] *Ibidem*, p. 74.

[31] *Ibidem*, p. 82.

[32] *Ibidem*, p. 84.

[33] *Ibidem*.

[34] Gheorghe I. Moisescu, *op. cit.*, p. 170, nota 44; Gabriel Strempel, *op. cit.*, vol. II, p. 175.

[35] Ion Manole, *op. cit.*, p. 9; Gheorghe I. Moisescu, *op. cit.*, p. 166–167, notele 23, 26; Gabriel Strempel, *op. cit.*, p. 180.

[36] Gabriel Strempel, *op. cit.*, p. 239.

[37] *Ibidem*, p. 284.

[38] *Ibidem*, vol. III, p. 58.

[39] *Ibidem*, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II. Biblioteca Sf. Sinod al BOR din Bucureşti

15. Ms. rom. I-68. Ante 1850; 78 f.; 175 × 110 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie. Copist neidentificat;

III. Biblioteca mănăstirii Dintr-un Lemn

16. Ms. rom. 62. 1839 (f. 74ᵛ); 88 f.; 210 × 160 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Ms. autograf;
17. Ms. rom. 104 Ante 1850; 21 f.; 225 × 190 mm; ⟨Heruvico-Kinonicar⟩[40]. Ms. autograf. Dumitru Bălaşa l-a înscris la nr. 4[41];
18. Ms. rom. 105. Ante 1843; 266 f.; 105 × 75 mm; ⟨Liturghier⟩. Ms. autograf. Dumitru Bălaşa l-a înscris la nr. 3[42];
19. Ms. gr. 106. 1827; 234 f.; 90 × 60 mm; ⟨Liturghier⟩. Copist Chesarie ierodiaconul, în perioada vieţuirii la mănăstirea Cozia. Dumitru Bălaşa l-a înscris la nr. 1[43]; Gheorghe I. Moisescu nu i-a trecut nici o cotă[44], iar Gheorghe Ciobanu l-a considerat pierdut[45];
20. Ms. gr. 107. Ante 1830; 470 f.; 110 × 90 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie. Copist Chesarie ierodiaconul. Dumitru Bălaşa îl consideră manuscris autograf al lui Anton Pann şi l-a înscris la nr. 2[46];
21. Ms. rom. 1367. 1836–1837; 175 f.; 225 × 190 mm; ⟨Chinonicar⟩. Ms. autograf dedicat de Anton Pann lui Chesarie ierodiaconul, la acea dată şi „protocantor" la mănăstirea Horezu (f. 2ʳ). Dumitru Bălaşa l-a înscris la nr. 6[47], Gheorghe Ciobanu l-a considerat pierdut[48];
22. Ms. rom. 1368. 1846 (f. 46ʳ); 152 f.; 200 × 65 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Vecernie, Utrenie şi Sf. Liturghie. Ms. autograf căruia îi lipsesc filele 13–37 şi 126–138. De fapt, filele 1–12 aparţin unui alt manuscris care are cota 34 (f. 1ʳ). Dumitru Bălaşa l-a înscris la nr. 5[49];

IV. Biblioteca mănăstirii Surpatele

23. Ms. rom. 12. 1840; 124 f.; 220 × 170 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Atestat de Gheorghe Ciobanu în 1964, prezentându-l cu două părţi distincte; a doua parte conţine cântările Penticostarului, scrise „la cererea şi îndemnul Maicii Platonida de la mănăstirea Dintr-un Lemn"[50]. În anul 1969 a fost atestat de istoricul de artă Radu Creţeanu la biserica din comuna Frânceşti, Judeţul Vâlcea[51], iar în 1922 am constatat pierderea lui[52]. Ms. autograf;
24. Ms. rom. fără nr. inventar. Sec. XIX (a doua jum.); 83 f.; 220 × 190 mm; „Prescurtare din Anastasimatarul care se cântă grabnic şi zăbovnic". O copie după lucrarea lui Anton Pann tipărită în 1847 cu titlul Prescurtare din Bazul muzicii bisericeşti şi Anastasimatarul care se cântă...; copist neidentificat;
25. Ms. rom. fără nr. inv. Sec. XIX (a doua jum.); 83 f.; 220 × 190 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Vecernie, Utrenie şi Sf. Liturghie scris de mai mulţi copişti, neidentificaţi;

V. Biblioteca mănăstirii Horezu

26. Ms. rom. 103/3. 1875 (p. 51); 112 p. 210 × 175 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Copist Preotul Mathei Gregorescu;
27. Ms. rom.-gr. 143. 1842; 126 p. 210 × 165 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Copist Chesarie de la Horezu (p. 31), semnătura criptogramată;
28. Ms. rom.-gr. 168. 1833; 444 f.; 115 × 85 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Vecernie, Utrenie şi Sf. Liturghie. Ms. autograf;

[40] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 239.
[41] Preot Dumitru Bălaşa, *op. cit.*, p. 239.
[42] *Ibidem*, p. 79.
[43] *Ibidem*, p. 78.
[44] Gheorghe I. Moisescu, *op. cit.*, p. 167, nota 27.
[45] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 238.
[46] Preot Dumitru Bălaşa, *op. cit.*, p. 79.
[47] *Ibidem*, p. 80.
[48] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 238.
[49] Preot Dumitru Bălaşa, *op. cit.*, p. 80.
[50] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 240.
[51] Emil Manu, *op. cit.*, p. 10.
[52] Alexie Al. Buzera, *op. cit.*, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VI. Biblioteca mănăstirii Tismana

29. Ms. rom., f. nr. inv. Ante 1840; 105 f.; 200 × 165 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Ms. autograf;
30. Ms. rom., f. nr. inv. 1844; 39 f.; „Slujba Adormirii Prea Sfintei Născătoarei de Dumnezeu". Ms. autograf cu dedicaţie pentru starețul Spiridon;
31. Ms. rom., f. nr. inv. Ante 1840; 117 f.; ⟨Heruvico-Kinonocar⟩[53]; aceste trei manuscrise sunt legate într-un singur volum[54];

VII. Muzeul de istorie Rm. Vâlcea

32. Ms. rom. 5191. ante 1840; 288 f.; 115 × 75 mm; ⟨Liturghier⟩. Copist Chesarie de la Horezu.
33. Ms. rom. 10152. Ante 1840; 74 f.; 240 × 180 mm; ⟨Antologhion⟩ cu cântări de la Utrenie şi Sf. Liturghie. Ms. autograf;

VIII. Muzeul „Anton Pann" Rm. Vâlcea

34. Ms. rom. 23. Ante 1840; 399 p.; 115 × 75 mm; fragment ⟨Doxastar⟩. Copist Chesarie de la Horezu.

IX. Biblioteca Chinoviului Prodromu – Athos

35. Ms. rom., f. nr. inv. Ante 1831. Ms. autograf, după cum consideră descoperitorul lui[55].

Catalogul manuscriselor lui Anton Pann, însuşi conţinutul lor, se constituie într-o vastă operă muzicală realizată ca urmare a talentului, a dorinţei de participare la încheierea procesului de introducere a cântării bisericeşti în limba română, a patriotismului de care a fost animat, a împrejurărilor care i-au stimulat activitatea.

Deşi este muzicianul care a tipărit cele mai multe cărţi de psaltichie, manuscrisele lui conţin un repertoriu apreciabil de cântări netipărite, datorită multor factori nefavorabili; însăşi moartea a survenit înainte de realizarea planurilor făurite. Aşa se explică absenţa unor titluri ale lucrărilor lui programate pentru tipărire dar needitate care au derutat pe unii bio-bibliografi, înserându-le ca fiind tipărite[56].

Ar fi utilă prezentarea cronologiei creaţiei lui muzicale, reconstituită pe baza însemnărilor păstrate, a însemnărilor înseşi, a surselor folosite pentru traducerea şi românizarea cântărilor, a împrejurărilor în care le-a realizat; a legăturilor cu psalţii moldoveni ale căror cântări se află în manuscrisele lui, precum Visarion Târnăveanul Socolean, Dorothei Iordachiu, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu etc., a nonlegăturilor cu Ghelasie Basarabeanu, cu care-l surpindem în competiţie – ca oarecând – cu Macarie Ieromonahul niciodată exprimată; transpare aceasta din *Bazul teoretic şi practic*, prima încercare de istoriografie muzicală bisericească, în care numele lui Ghelasie nu figurează, deşi la acea dată era o personalitate muzicală recunoscută a Şcolii de psaltichie de la Argeş, cum nu figurează nici printre prenumeraţii tipăriturilor lui[57]; sunt tot atâtea teme care ar furniza noi informaţii despre viaţa şi opera muzicală a lui Anton Pann.

Dar, catalogul manuscriselor lui Anton Pann aduce în prim-planul preocupărilor şi o altă problemă tot atât de însemnată: „a ciracilor" muzicianului, cum se exprima Pană C. Brăneanu într-o notă explicativă la începutul secolului nostru[58], adică a ucenicilor şi colaboratorilor lui Anton Pann, antrenaţi în procesul de românizare a muzicii de tradiţie bizantină din Ţara Românească, între care maicile Platonida şi Epraxia, starețа, respectiv cântăreaţa de la mănăstirea Dintr-un Lemn – cărora le-a dedicat multe lucrări şi chiar manuscrise[59], dar mai ales Chesarie de la Horezu, ucenic şi colaborator la opera de românire a cântărilor bisericeşti, realizată de marele psalt, cum însuşi afirmă în *Doxastarul* tipărit în anul 1841[60]. Spre deosebire de Oprea Demetrescu şi Gheorghe Ucenescu, ucenicia acestuia, ca şi a călugăriţelor amintite, s-a realizat prin alte mijloace:

– traducerea şi compunerea multor cântări solicitate de Chesarie când se afla la mănăstirea Cozia;

[53] Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 218; Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 239, nota 2.

[54] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 241.

[55] A se vedea nota 24.

[56] Mihail Gr. Posluşnicu, *Istoria muzicei la români*, Bucureşti, 1928, p. 42, 43; Diac dr. Nicu Moldoveanu, *Muzica Bisericească la români în secolul al XIX-lea*, în „Glasul Bisericii", XLI, (1982), nr. 11–12, p. 894, 895.

[57] Alexie Al. Buzera, *Chesarie de la Horezu, ucenic şi colaborator al lui Anton Pann*. Studiu dactilografiat.

[58] B.U.C.M., Fond Breazul, ms. rom. 4637[b], f. 1[r v].

[59] Alexie Al. Buzera, *Chesarie de la Horezu, ucenic şi colaborator al lui Anton Pann*. Studiu dactilografiat.

[60] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– românirea multor cântări şi copierea unor manuscrise de către Chesarie la cererea lui Anton Pann, sau dedicaţia din ms. rom. 1367 de la mănăstirea Horezu. De aceea, 6 manuscrise cu opera muzicală a lui Anton Pann au fost copiate de Chesarie, dintre acestea unul cuprinde chiar cântările românite de ucenic pentru *Doxastarul* tipărit în anul 1841.

Concluzionând, manuscrisele lui Anton Pann din catalogul întocmit se prezintă astfel:

– în total sunt 36;

– autografe:18;

– copiate de Chesarie de la Horezu:6;

– copiate de preot Mathei Gregorescu, ex-protopop de Costeşti:1;

– copiate de un K.I.: 1;

– scrise de copişti neidentificaţi: 10; din cele 36 manuscrise, multe au fost descoperite şi identificate în ultimii cinci ani. După fondurile documentare în care se află, situaţia este următoarea:

B.A.R: 14

B.Sf.S.: 1

Mănăstirea Dintr-un Lemn: 7

Mănăstirea Surpatele:3

Mănăstirea Horezu: 3

Mănăstirea Tismana (legate într-un singur volum): 3

Muzeul de istorie Râmnicu Vâlcea: 2

Muzeul „A. Pann" Râmnicu Vâlcea: 1

Chinoviul Prodrom (Athos): 1

Să reţinem că nu am mai găsit manuscrisul psaltic citat de George Breazul la Centenarul morţii lui Anton Pann[61] – aflat atunci în biblioteca proprie, donată Uniunii Compozitorilor în anul 1971, manuscrisul nr. 185, despre care Gheorghe I. Moisescu afirma, cu acelaşi prilej, că intrase de curând în Biblioteca Patriarhiei Române şi două manuscrise din cele descoperite de Gheorghe Ciobanu la mănăstirea Dintr-un Lemn. Cele două manuscrise pe care, în 1964, regretatul etnomuzicolog le considera pierdute, se află în biblioteca aceleiaşi mănăstiri.

Fie-mi îngăduit să mulţumesc lui Dumnezeu pentru că la centenarul morţii lui Anton Pann m-a învrednicit să audiez mai mulţi dascăli de suflet – George Breazul, Gheorghe Ciobanu, preot profesor Gheorghe I. Moisescu şi preot Ioan Ieremia de la biserica Sf. Andrei din Bucureşti – omagiindu-l pe muzician, iar acum, aici la bicentenarul naşterii, să aduc – alături de domniile voastre, personalităţi proeminente ale culturii muzicale româneşti – omagiul celui ce a fost, este şi va fi, Anton Pann, unul din promotorii de bază ai muzicii de tradiţie bizantină din ţara noastră din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Dacă la centenarul morţii muzicianului preocuparea pentru descoperirea manuscriselor lui psaltice era în faza incipientă, acum, la bicentenarul naşterii, se poate vorbi de un întreg catalog al manuscriselor lui Anton Pann diseminate în mai multe fonduri documentare din ţară şi de peste hotare. De aceea, în această etapă, o lucrare monografică, pe care o considerăm foarte necesară, va putea aborda – într-o nouă perspectivă – atât problema tipăriturilor cât şi a manuscriselor lui psaltice.

[61] George Breazul, *op. cit.*, vol. I, p. 276.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANTON PANN – ÎNTRE SACRU ŞI PROFAN

de SORINA GOIA

Un nume important se adaugă în prima jumătate a secolului al XIX-lea pe hrisovul celor care au conlucrat la dobândirea primatului limbii române în stranele bisericilor: Anton Pann.

Lăudat şi controversat, „finul Pepelei cel isteţ ca un proverb" este veriga dintre Macarie Ieromonahul şi Dimitrie Suceveanu cu care se desăvârşeşte îndelungatul proces de transformare al cântărilor în creuzetul spiritualităţii române.

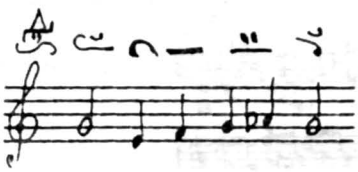
Anton Pann (1796–1854) este izbucnirea plină de patos a unei entităţi plurivalente, aflată la răscrucea a două mari drumuri: al muzicii psaltice şi al folclorului urban. Predecesorul său (Macarie Ieromonahul) şi-a adus obolul la procesul de particularizare al spaţiului muzical ortodox, modelând linia melodică de sorginte bizantină la topica şi semantica textului literar autohton. Având acelaşi scop – exprimarea ethosului românesc în muzica de cult – Anton Pann a valorificat, pe lângă tradiţia muzicală ecleziastică, inepuizabilul rezervor al folclorului (cu predilecţie cel orăşenesc).

Chiar dacă, după cum se ştie, hotarele muzicii psaltice au fost mai puţin permeabile influenţelor provenite din folclor, acesta din urmă – la rândul sau – a beneficiat din plin de bogăţia melosului liturgic. Sub acest aspect, Anton Pann este în felul său unic, deoarece probează (prin întreaga sa moştenire muzicală) interferenţa atributelor din sfera sacră şi sfera profană, ducând – de cele mai multe ori – la confruntarea, la suprapunerea lor, şi numai un ochi foarte exersat poate sesiza această componentă. Ingeniozitatea fenomenului de apropiere derivă din particularizarea fiecărui strat, individualizarea fiind desăvârşită.

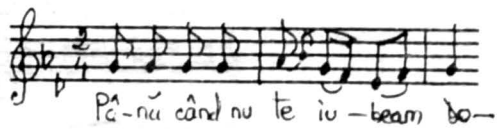
La demonstrarea subtilului proces de interferare, „Cântecele de lume" (publicate de A. Pann în *Spitalul amorului* sau *Cântatorul dorului* în 1850 şi 1852, transcrise şi editate de Gheorghe Ciobanu în volumul *Cântece de lume,* Bucureşti, 1955) constituie un fond inepuizabil.

Spre exemplu, am reţinut cântecul nr. 36 – „Până când nu te iubeam". Dispunând materialul sonor în scară, rezultă un mod major cu treptele II şi VI coborâte. Această afirmaţie este valabilă numai în cadrul teoriei vest-europene. Dacă se analizează exemplul la care ne referim prin prisma teoriei muzicii psaltice transpare – cu uşurinţă – nucleul melodic al glasului II, primele două măsuri ale cântecului nefiind altceva decât ornamentarea formulei intonaţionale*.

Formula intonaţională
a glasului II:



Cântecul nr. 36
„Până când nu te iubeam"



Adăugând *încă* două măsuri la cele deja prezentate, se obţine imaginea completă a glasului II, cu cele două finale: Sol şi Mi. Unde anume se pot găsi rădăcinile primelor două rânduri melodice ale cântecului? Din

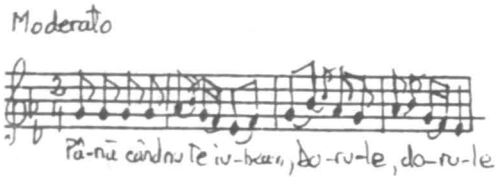
* Formulă intonaţională = fragment melodic ce sintetizează ethosul unui glas; prezintă elementele specifice respectivului mod.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 89–93, BUCUREŞTI, 1997

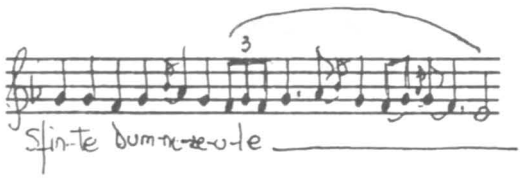
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

multitudinea de exemple posibile vom reține – pentru comparație – un fragment din „Sfinte Dumnezeule", glas II, notat de Ion Popescu-Pasărea în *Liturghierul de strană.*

Primele patru măsuri din cântecul nr. 36



Primul fragment din „Sfinte Dumnezeule" glas II



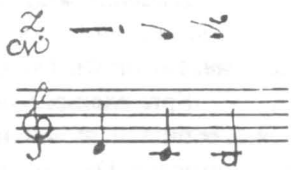
Dacă abordăm exclusiv parametrul *melodic,* legătura organică dintre cele două exemple este ușor sesizabilă. Diferențele majore apar atunci când analiza include *ritmul, tempo*-ul și, bineînțeles, *textul.* Ritmul cântecului nr. 36 este dispus în valori mici, caracteristice folclorului (optimi și șaisprezecimi), iar indicația de tempo este „Moderato". În fragmentul liturgic, duratele instaurate chiar de la început (pătrimile) și indicația de mișcare (tact stihiraric) imprimă cântării un caracter maiestuos. Însă textul este elementul determinant ce plasează respectivele exemple în zone diametral opuse. Melodia nr. 36 din colecția lui Anton Pann face parte din sfera cântecului de lume (viitoarea romanță), care antrenează desfătări literare și muzicale; „Sfinte Dumnezeule" călăuzește cugetul ascultătorului – dar și al interpretului – către smerenie și reculegere, către fumul de tămâie și smirnă aflat în ungherul tainic al chiliei monahale.

De la melodia populară (care amintește de manelele turcești) până la rugăciunea cântată de preot în fața altarului drumul este foarte lung. Să nu uităm că există totuși elementul comun: *melodica.* Prin ea, două lumi – sacrul și profanul – se interferează, la fel cum în Anton Pann s-au întâlnit și au coexistat două firi opuse: slujitorul Domnului și păcătosul.

Continuând analiza modalităților de expresie ale zonei de confluență dintre laic și religios în „Cântecele de lume" ale lui Anton Pann, ne oprim la melodia nr. 96: „Inimioara mea cea arsă" (pag. 205).

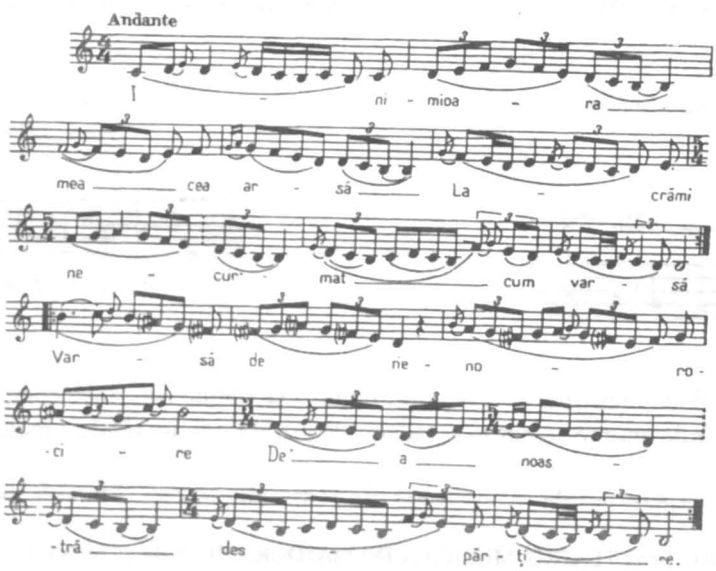
Construit pe scara unui mod locric cu treptele IV și VI instabile, cântecul se poate mula (cu ușurință) și pe structura unui mod mai puțin utilizat în creațiile muzical-liturgice românești: modul VII, în varianta cunoscută sub denumirea de „Protovaris" sau „Întâiul greu". Cadențele cântecului (sunetele din finalul rândurilor melodice) sunt aidoma cadențelor din „Întâiul greu": pe Si, Re, Fa și (mai rar) pe Sol. Frazele muzicale apar ample, arcuite, bogat ornamentate iar cadența finală este chiar formula intonațională a ehului Protovaris, îmbogățită însă cu apogiaturi, anticipații și broderii.

Formula intonațională a glasului VII „Protovaris"



Cântecul nr. 96:

INIMIOARA MEA CEA ARSĂ...



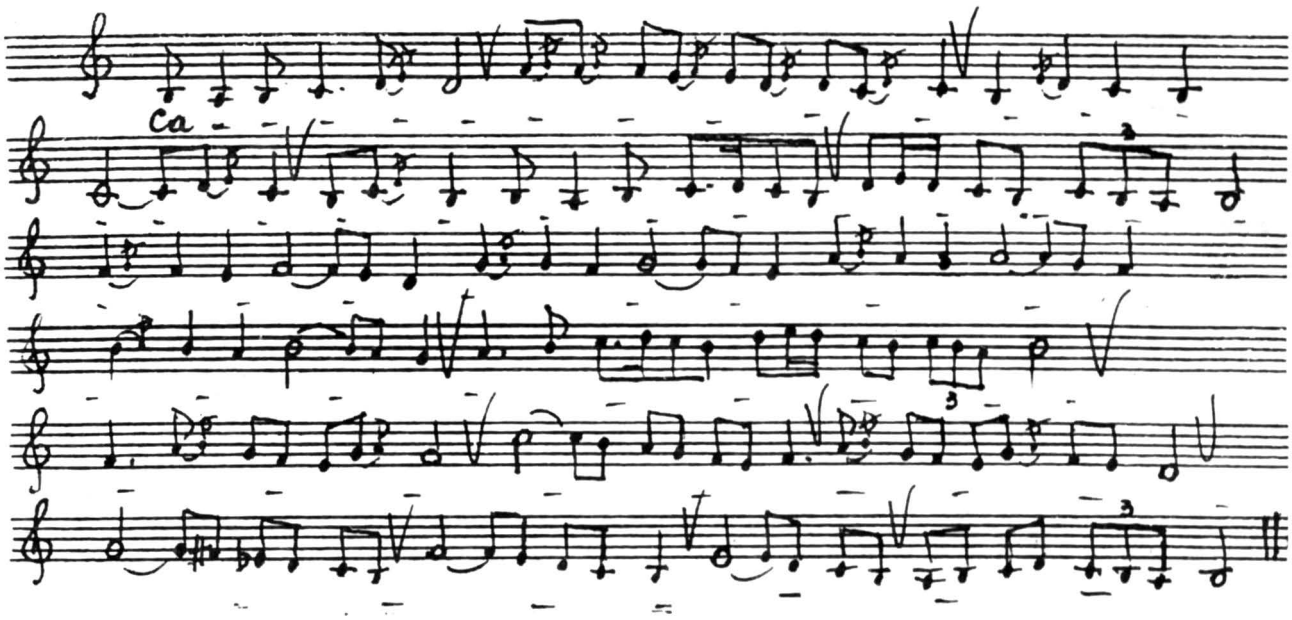
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cadrul acestui exemplu muzical coincidențele nu se limitează numai la firul melodic. *Ritmul* variat al cântecului (ce cuprinde valori de la doimi la șaisprezecimi) și *tempo*-ul indicat – „Andante" – sunt elemente ce se găsesc și în unele creații liturgice. Însă ele sunt propice și glasului VII „Protovaris" care, așa cum ne indică și traducerea termenului grecesc – „Întâiul greu" – exprimă măreție și sobrietate.

Prin intermediul acestor coordonate comune putem depista izvoarele muzicii religioase care au exercitat o evidentă influență asupra melodiilor mirene. Elementul hotărâtor în depistarea surselor primare este *tempo*-ul, indicației de „Andante" corespunzându-i – în muzica psaltică – tactul papadic (specific unor lucrări ca Heruvicele și Chinonicele).

Pe această cale se ajunge la Heruvicul în ehul al VII-lea scris de Anton Pann (notat de I. Popescu-Pasărea în același *Liturghier de strană.* Secțiunea introductivă a Heruvicului „Jubilația" este o amplă vocaliză melismatică și, în același timp, pare a fi o replică austeră a cântecului de lume nr. 96.

„Jubilația" din Heruvicul lui A. Pann.



Abordând aspectul semiografiei muzicale, trebuie subliniat faptul că notația neumatică a fost utilizată de către compozitor în scrierea ambelor lucrări: cântecul nr. 96 (și, împreună cu el, întreaga antologie din *Cântătorul dorului)* și, bineînțeles, Heruvicul în glas VII. Datorită acestui fapt, Anton Pann a folosit ornamentica specifică muzicii psaltice: apogiaturi anterioare și posterioare; accente; formule melodice proprii unor neume ca psifiston, omalon, antichenoma și eteron. De asemenea, trebuie amintită și utilizarea ftoralelor (semne grafice cu ajutorul cărora trecerea dintr-un mod în altul se realizează prompt iar solmizația devine posibilă pe oricare treaptă și în orice moment). Alături de aceste înlesniri neașteptate, ftoralele au înfrumusețat melosul popular românesc cu unele „întorsături melodice" al căror contur păstrează intact parfumul arabescurilor muzicale din Asia Mică (amintim, astfel, ftoralele și – respectiv – scările enarmonice Agem, Muștar, Hisar și Nisabur).

Iată cum ornamentica muzicii psaltice a transgresat – prin intermediul notației neumatice – în zona folclorului (în special în cadrul celui orășenesc). Adăugăm, astfel, încă un element la argumentarea subiectului propus: confluențele spațiului muzical religios și laic în „Cântecele de lume" ale lui Anton Pann.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANTON PANN FOLCLORIST

de EMILIA COMIŞEL

Activitatea artistică şi ştiinţifică a lui Anton Pann a fost cunoscută târziu, abia în secolul nostru. Cât priveşte muzica sa (religioasă şi laică), cunoaşterea ei a fost posibilă în deosebi datorită muncii pasionate şi sârguincioase a colegului Gheorghe Ciobanu, care a transcris-o din notaţie psaltică în notaţie lineară şi a publicat astfel cea mai mare parte din manuscrisele aflate la Biblioteca Academiei Române[1]. Activitatea folclorică a lui Anton Pann nu este foarte bogată dar noi îl considerăm ca fiind primul folclorist care a înţeles că poezia populară nu circulă decât îmbrăcată în haina melodiei, cu câteva excepţii. El este şi primul folclorist care a dat câteva date informative despre piesele culese („l-am auzit la mama", „de la un lăutar", „de la un protopsalt de la Biserica Mitropoliei" sau cutare piesă „se cânta mult în grădina Cişmigiu" etc.). El foloseşte termenul „versuri muziceşti" (în 1820).

De fapt, culegătorii de folclor şi „poezii populare" din secolul al XIX-lea nu ţineau seama decât de textul poetic, neglijând legătura specifică cu melodia, deci sincretismul propriu cântecului de tradiţie orală. Din acest motiv, încercările lor de clasificare a „poeziei populare" au dat greş, fiind incomplete şi confuze.

De asemenea, Anton Pann este primul muzician care a cules (şi creat) cântece populare şi cântece „de lume" cu un scop precis, de a le pune la îndemâna oamenilor, a acelei păturí sociale care se dezvolta în mediul urban, în epoca în care a trăit Antonache, „isteţul fiu al Pepelei" (Eminescu).

Ce, şi de unde a cules Pann cântece populare? Anton Pann a cules, în primul rând, din mediul în care trăia, în oraşe, de la lăutari şi de la alţi orăşeni, apoi din localităţile pe unde mergea pentru a-şi găsi cumpărători şi abonaţi pentru cărţile pe care le publica în tipografia proprie. O parte din acestea circulau sau în broşuri, sau în cărţile lui de literatură *(O şezătoare la ţară, Nastratin Hogea* etc.), fie în cărţile denumite de el *Spitalul amorului sau cântătoru dorului,* fie în *Calendarele anuale.*

Concepţia despre folclor nu era încă lămurită. Prin acest termen se înţelegeau, până târziu în secolul al XIX-lea, diferite categorii: cântece de tradiţie orală, romanţe, marşuri, cântece de mahala, lăutăreşti şi creaţii

Fig. 1. Colecţia Titus Moisescu.

[1] Anton Pann, *Cântece de lume.* Transcriere din psaltică – în notaţie modernă –, cu un Studiu introductiv de Gh. Ciobanu, Bucureşti, 1955, 368 p.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 44, p. 93–99, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СПИТАЛЪЛ
АМОРЪЛЪЇ
Саŭ
КѢНТѢТОРЪЛ ДОРЪЛЪЇ.
de
ANTON PANN.
Ediția a Doa.
Брошура а VI.
БЪКЪРЕШЇ 1852.
Ла Типографіа са.

Fig. 2. Coperta la Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cântătorului dorului*, București, în Tipografia sa, 1852. (col. Titus Moisescu).

culte (ale unor compozitori și poeți cunoscuți, alături de cântece compuse de anonimi).

Noi ne referim aici numai la cântecele folclorice, interpretate de țărani sau de lăutari, lăsând de o parte pe cele orășenești, deși Pann arată clar că în colecția sa: „Pe lângă cele sătene /S-a pus și din orășene".

Bun cunoscător al muzicii grecești și turcești, bun cunoscător și practician al muzicii bisericești, Pann a introdus în pisele culese formule de cadență, înflorituri de origini diferite sau formule inventate de el. Mai mult, pe lângă cântecele țărănești sau lăutărești, a adăugat și cântece create de el în stil popular". Intervențiile lui melodice sunt ușor de recunoscut, mai ales că unele cântece diatonice sunt date și în variante cromatice, mod cu care era obișnuit din practica sa bisericească și, pe care, probabil, îl prefera.

Îi suntem recunoscători lui Pann pentru descoperirea și popularizarea unor piese de certă valoare artistică, unele dintre ele păstrate până astăzi în variante apropiate identice. Mă gândesc la textul poetic al baladelor „Ghiță Cătănuță" (nr. 4 din *vol. cit.*, sub titlul „Pe culmița dealului") și „Jianu" (nr. 20, sub titlul „N-ați auzit d-un Jian") și al cântecului „Ce frunză să bate" (nr. 6), ultimul de inestimabilă valoare poetică.

Așadar, ce a cules Anton Pann?

Unele piese au indicarea genului cărora aparțin, altele nu notează genul folcloric. Câteva titluri: „Ici e țărână, ici glod" (Horă), „Subt poale de codru verde", „Către mine te jurai" (Horă), „Luni veniră, marți veniră" („Muierea cu bărbatu bețiv"), „De mic, sărăcuț de mine" („Sluga neprocopsită"), „Spune-mi, mândro, mergi, nu mergi?" („Oltenesc"), „Aolică, dodo, fa" („Oltenesc"), „Când eram mai tinerică", „Nu mai poci de ostenit" („Cântec de dor"), „Pe mine ce m-a mâncat" („Cântec de dor"), „Pe culmița dealului" (care este, de fapt, balada „Ghiță Cătănuță"), „N-ați auzit d-un Jian?" („Cântecul Jianului"), „Veste-n țară a ajuns" („Tunsul"), „Decât ruda și vecinul" („Cântec și horă"), „Bat-o sfântu de lupoaie" („Horă"), „Bate-mă, trântește-mă" („Horă moldovenească"), „Și noi, și noi la Ilinca" („Hora Vinului"), „Astăzi bură, mâine bură" („Horă"), „Am auzit, puică, bine" („Horă").

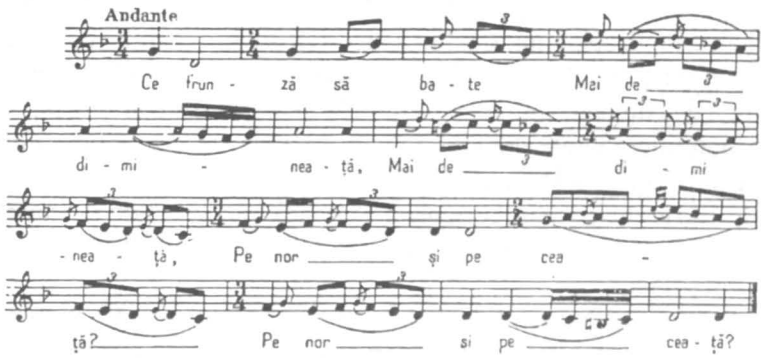
O altă categorie o formează cântecele semi-populare, care au pătruns în repertoriul sătesc și au fost acceptate, cărora rareori li s-au adus modificări importante. Cităm pe cele mai cunoscute, extrem de valoroase ca text poetic și muzică: „Bordeiaș", „Sărmană frunză", „Până când nu te iubeam", „Mugur, mugur, mugurel", la care Pann a adăugat versuri ieșite din imaginația și din gustul său, cu caracter romanțios, înțesat de diminutive, în care iubirea este punctul central. În această ultimă piesă, melodia a fost modificată de culegător, atât ca desfășurare a liniilor melodice cât și ca sunete de cadențe secundare și ca structură. Aici este un mod eolic, pe *re,* în ambitus de septimă și formă fixă, structurată în patru rânduri melodice, din care rândul trei repetă rândul secund, iar rândul final este înrudit cu primul, adică: A B B_{VC} C și în care rândul doi și patru sunt refrene hexacordice: Arf (= B) Crf (= D). De remarcat formula inițială care pornește de la subton, formulă întâlnită în cântecele de stil vechi. Varianta care circulă până în zilele noastre diferă mult de cea publicată de Pann, prin structura arhitectonică și modală. Forma acesteia este: A rf B rf. Ambitusul este mai larg de octavă (VII – 8), iar modul este un eolic cu tr. 6 *(do* diezată) și tr. 2 mobilă (cadență frigică). Varianta care circulă azi este deci mai bogată. Interesant de remarcat conținutul net social al variantei noastrei, în care poporul a adăugat versuri care corespundeau societății contemporane lui: „Mugur, mugur, mugurel /Ia fă-te mai măricel /Că ne-am săturat de iarnă /Și de greutăți în țară. /Bate-i Doamne, pe ciocoi /Cum ne bat și ei pe noi". Melodia pare mai bine echilibrată. De o frumusețe și delicatețe rară este cântecul intitulat de Pann (sau de Ciobanu): „Ce frunză să bate" (nr. 6): „Ce frunză să bate /Mai de dimineață, /Pe nori și pe ceață? /Bate-mi-să bate, /Frunza plopului /În malu Oltului. /– Dar dă ce să bate…? /Să bate, că-i pasă, /Că e frunza deasă; /Bate și să bate /Că e-n coadă lungă /Și-n foaie rotundă. /Sus, frunza să bate, /Jos, inima arsă, /Plânge, lacrămi varsă, /Vreme, fără vreme, /Pe la miez de noapte, /Cu sudori de moarte, /Două lemne crude, /Către râul Lotru, /Se sfădea în codru: /Unul era Teiul /Ș-altul era Bradul, /Ce-și lăuda neamul. /Bradul surpa Teiul, /Cinstea micșorându-i: /Teiule, Teiule! /Scurtule, grosule /Și burdufosule, /Du-te într-o parte, /Că tu nu ai cinste /Să-mi stai înainte. /Nalta mea tulpină /Cine sunt, mă spune, /Să te poci supune, /Că eu vara, iarna, /Stau în codru verde, /Frunza-mi nu să pierde. /Pe mine mă pune /Pe la nunți în frunte /Cu podoabe multe; /Domnii și-mpărații /Mă pun la paradă /Pe uliți

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şireadă. /Mă face şi scânduri, /Să aşterni palate /Case luminate. /Iar ţie în vreme, /De o brumă mică, /Toată frunza-ţi pică./ Şi meşter de vine, /Troci, lopeţi te face /De case sărace. /Teiul îi răspunde /– Bradule, bradule, /Mândrule, înaltule! /De surda îţi lauzi /Neamul, rădăcina, /Frunza şi tulpina. /Că eu, totdeauna, /Am şi port în lume /Mai de cinste nume. /Pe mine ca tine /Scânduri nu mă face, /Pe jos să mă calce; /Nici ajung vreodată, /Şindrilă pe casă, /Or linguri şi vase. /Icoane mă face, /De mă însoţeşte /Şi mă zugrăveşte. /Şi pe mine scrie /Cu vopseli frumoase: /Isuse Cristoase, /La care să-nchină /Noroade şi gloate, /Neamurile toate".

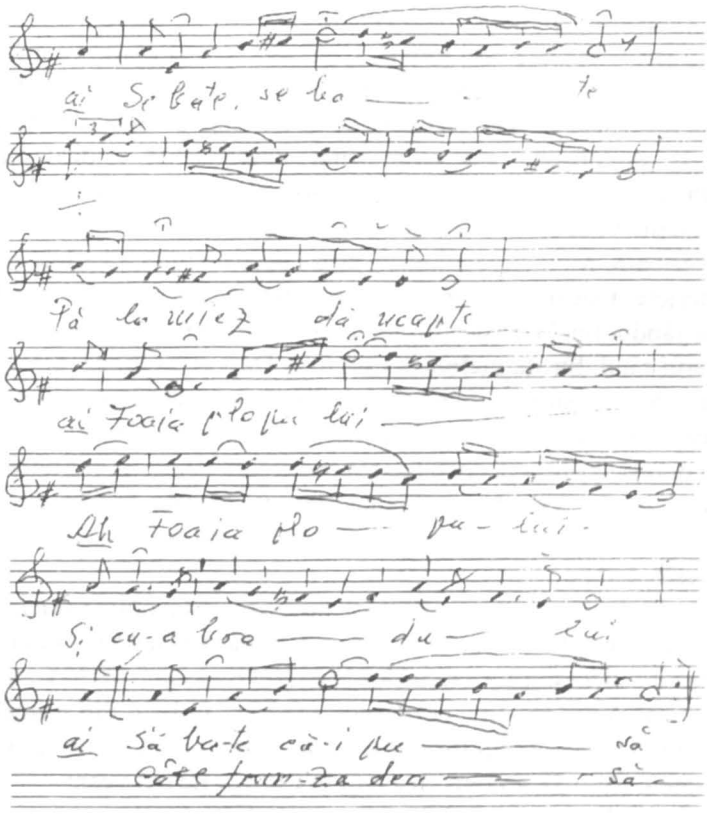
Aici au fost contaminate două teme. Prima, întâlnită şi azi, sub numele „Marie, Marie" (pe care am înregistrat-o încă din 1950 la Izverna Mehedinţului, într-o deplasare împreună cu Alexandru Amzulescu şi apoi în alte localităţi): „Marie, Marie, /Ia să-mi spui tu mie /Ce frunză se bate /Pe la miez de noapte? /– Frunza plopului şi cu-a bradului…

CE FRUNZĂ SĂ BATE ..



Fgr. 9936 a[2]
I.E.F. „C. Brăiloiu"

sat Mavrodin
Teleorman
culeg. Emilia Comşel, 1941



[2] Fgr. = fonogramă; I.E.F. = Institutul de Etnografie şi Folclor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tema primă, epico-lirică, circulă separat de a doua temă, „Bradul şi teiul". Deci, ultima parte a textului poetic din Pann este identică cu varianta contemporană (Marie, Marie) care se găseşte atât în cântecul propriu-zis, cât şi în colinde, sub formă redusă. Ambele melodii se bazează pe acelaşi mod minor cu sexta mobilă, dar varianta mai nouă are şi cadenţă frigică *(fa* diez, *fa* natural). Melodia Pann este îmbogăţită cu formule larg melismatice în interiorul melodiei şi la cadenţele finale. Varianta contemporană are, de obicei, trei sau patru rânduri melodice: A B Bc C.

Un caz interesant îl prezintă baladele notate de Pann. De exemplu, „Ghiţă Cătănuţă". Textul, amplu, s-a păstrat cu aceeaşi dimensiune, ca şi imaginile poetice şi structurarea acţiunii în secvenţe: plecarea lui Cătănuţă cu mândra-soţie la socri; protagonistul (Cătănuţă) cere soţiei să-i cânte un „cântecel că ie drag ca sufletul"; aceasta refuză de teamă că-i va auzi cântecul Gruia, fostul ei prieten; cântecul ei impresionează profund întreaga natură; iar mândruţa îi zicea: „– Ghiţule, drăguţul meu, /Bucuros ţi-oi cânta eu, /Dar am un viers femeiesc, /Seamănă a haiducesc, /Şi-i puternic la cântat /Se aude-n-depărtat. /Dacă aşa cuvânta, /Şi începe a cânta, /Munţi înalţi cutremura, /Văi adânci îmi răsuna, /Ape reci să tulbura, /Livezi să înviora, /Şi viersul când îşi urca /Copaci, ramuri se mişca, /Frunzele pe jos pica, /Inima din om seca"; Gruia aude cântecul şi îi cere lui Cătănuţă să-i dea lui mândra; urmează lupta celor doi; Cătănuţă încearcă dragostea soţiei lui; care răspunde: „Cari pe cari aţi birui, /Tot un bărbăţel mi-o fi!"; Cătănuţă îşi biruie rivalul; pedepsirea mândrei prin tăierea capului; ajungerea lui Cătănuţă la socri, care îi dau dreptate ginerelui; şi morala finală: „Care o ai răzgâiat /Şi creşterea rea i-ai dat". De remarcat imaginile puternice, unele dovedind chiar cruzime, în comparaţie cu natura care este adânc impresionată de vraja cântecului. Melodia este lirică, prin bogăţia ornamentelor şi frecvenţa melismelor, majoritatea influenţate de muzica bisericească orientală. Perioada muzicală este alcătuită din 8 rânduri în schema: A B B_{vc} B_{vc} C_c B_{vc} B_v. Probabil Anton Pann cunoştea stilul muzical epic, dar îl executa în stil liric, în ambitus de I – 8, în *re* cu cvinta micşorată.

Din investigaţiile folcloriştilor secolului trecut, reiese că textul s-a păstrat cu o fidelitate extraordinară, dar melodia lui Pann nu a mai fost preluată de alţi lăutari sau ţărani. Aceştia au utilizat formule melodice cu cele trei elemente epice: recitativul recto-tono, recitativul melodic şi parlato, elemente tradiţionale cu răspândire generală în repertoriul ţărănesc şi al lăutarilor.

La fel de bine s-a păstrat şi textul poetic al altei balade din grupul nuvelistic, „Iancu Jianu" (nr. 20 din *vol. cit.).* La Anton Pann textul are 38 de strofe (în transcrierea lui Gh. Ciobanu), împărţire care însă nu corespunde cu modalitatea de grupare a versurilor cerută de melodie. Se vede clar că melodia este cea care grupează versurile, de aceea notarea textului în strofe poetice este forţată. Culegătorul (sau transcriitorul) a fracţionat textul poetic în strofe literare, ceea ce nu corespunde realităţii folclorice (care nu cunoaşte strofa literară). În plus, Anton Pann a intervenit în textul poetic, adăugând versuri, recunoscute de noi după stângăcia formulării, după diminutive etc.

Melodia culeasă de „Antonache" este cu prioritate descendentă, se desfăşoară într-un mod minor cu treptele 3, 4 şi 6 mobile. Profilul descendent, cu excepţia primului hemistih al rândurilor 3 şi 4, care evoluează în recto-tono pe tr. 4 şi 3. Hemistihul secund al primului rând melodic este elementul comun al întregii piese şi este transpus la cvinta inferioară. Melodia evoluează prin intervale mici, cvartele se întâlnesc mai mult între rândurile melodice, ca şi terţele. Fiecare rând are structuri identice, adică este format din câte două hemistihuri, fie identice, fie diferite, iar rândul final nu este altceva decât lărgirea ritmică a motivului care până aici apărea în hemistihul secund al fiecărui rând. Strofa melodică este fixă. Deşi acest model arhitectonic ţine de genul liric, totuşi el foloseşte şi mijloace de expresie specifice genului epic. Adică recto-tono pe trepte diferite, care corespunde numai unui hemistih sau unui rând melodic. Ca şi în genul epic, cadenţele finale – simple sau melismatice – sunt descendente. Din melodia notată se observă cristalizarea piesei sau, poate, că el a notat numai o parte din această piesă. Forma largă este alcătuită din 8 rânduri melodice, repetate câte două: A(= aa) A_{vc} (= ab) BB CC DD_v. În culegerile noastre din ultimele decenii textul apare adaptat îndeosebi la melodii în ritm măsurat sau în piese cu două mişcări: rubato şi giusto, tempo viu.

A treia baladă culeasă de Pann este numită după numele personajului principal: „Tunsul" (nr. 21 în *vol. cit.):* „Vestea-n ţară a ajuns /De un hoţ ce-i zice Tuns". Textul literar a fost grupat în 11 strofe, fără a indica – cum ar fi fost bine – modalitatea de succesiune a versurilor în cadrul melodiei. Melodia este alcătuită din 5 rânduri, în ordinea următoare: A(= aa) Ac(= ab) B(= cc) Bvc(= cc) Bvc. Eolicul din primele două rânduri este apoi cromatizat *(si* bemol şi *do* diez), iar în rândul final apare şi tr. 5 bemolizată. Ambitusul este mare, de la cvinta de sub finală la cvinta superioară: (V – 5), ambius frecvent în cântece de stil vechi.

Printre cântecele de o valoare inestimabilă descoperite de Anton Pann este şi cântecul haiducesc, păstrat până în zilele noastre: „Sub poale de codru verde" (nr. 5). Textul poetic a fost cules de specialişti în mai multe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

forme, ca doină, ca baladă şi cântec propriu zis. La Anton Pann, textul a luat o înfăţişare curioasă. Este vorba de atitudinea culegătorului faţă de haiduci, a căror activitate socială nu a fost înţeleasă, deci el adaugă câteva versuri, în care, contrar tuturor altor texte haiduceşti, codrul îi trădează pe haiduci: „– Codre, codre, duşman eşti! /Tu voinicii amăgeşti, /Îi aduci şi îi primeşti, /Tu-i predai, iar nu-i fereşti". Melodia într-un dorian (cu tr. 6 coborâtă – *si* bemol – dar numai în ultimul rând melodic), nu modifică net modul iniţial. Ambitusul de nonă (prin adăugarea subtonului), ornamentele şi melismele conferă melodiei o atmosferă lirică, caldă, expresivă. Melismele, foarte dezvoltate, sunt utilizate numai în hemistihul secund al fiecărui rând melodic, trăsătură frecventă în cântecul de stil vechi.

Unele din titluri sunt fixate de Pann datorită conţinutului poetic. De exemplu, cunoscutul cântec în ritm de joc „Şi noi la Ilinca" are subtitlul „Hora vinului". Este în mod minor natural, *mi* cu prima parte în major, paralelismul major – minor fiind bine ilustrat. Forma este simplă: $A_{rf}B_{rfvc}$ (în care refrenul secund hexasilabic este transpunerea primului refren la cvinta inferioară). Şi aici, ultima parte a melodiei este cromatizată prin modificarea treptelor 6 şi 5 *(fa* diez şi *mi* bemol). Ca şi în alte cântece populare româneşti, cromatismul nu este de origine orientală, ci marchează influenţa zonei mediteraneene.

De o mare frumuseţe este şi cântecul „Mierliţă, mierliţă", /Pasăre pestriţă, /Pestriţă şi sură, /Farfară de gură. /Au nu ţi-am zis ţie /Ca să-mi fii soţie, /Să nu-ţi faci aiure /Cuibul prin pădure, /Ci să-l faci mai bine /Alături de mine, /Să nu ţi-l ia cucul /Şi ţi-e geaba lucrul? /Iar tu, ca neroadă, /Mişcai aripi, coadă, /Tot îţi căscai ciocul /Şi răsunai locul. /N-ai vrut, pentru tine, /Să asculţi de mine, /Mierliţă, mierliţă, /Pasăre pestriţă" (nr. 35 din *vol. cit.).* Melodia, ca în toate piesele bazate pe versuri hexasilabice, este concisă, utilizând câteva elemente muzicale înrudite. Şi structura sa este interesantă. Pe baza modului de *sol* cromatizat *(si* bemol şi *do* diez) se desfăşoară câteva motive ascendente şi descendente, în ambitus de sextă: A este alcătuit dintr-un elan de 5 sunete (a) urmat de altă formulă descendentă de la sextă la 1. Fraza secundă începe cu primul motiv lărgit la valori duble, urmat de motivul din hemistihul lui A (de la 7 la 1). Rândul trei melodic reia motivul secund din A, amplificat cu motivul iniţial plus o parte din motivul final al lui A. Rândul final reia o parte din rândul anterior, mergând uşor prin melisme şi anticipaţii la primul sunet al modului. Deci forma se prezintă astfel: A = ab, A = ab, B = b lărgit ritmic plus *a* amplificat B_{vc}. Este o construcţie ingenioasă, bazată pe câteva motive. Textul circulă în multe regiuni ale ţării, pe melodii variate ca melodică şi formă arhitectonică. Se vede că poporul a intuit aspecte din viaţa păsărilor, aici „Mierla şi Struţul", a căror viaţă i-a impresionat, atitudinea lor fiind transpusă în melodie şi vers.

Desigur că nu ar fi lipsit de interes un studiu comparativ cu folclorul contemporan pe baza pieselor culese de Anton Pann, pentru a înţelege în ce constă preluarea creatoare a tradiţiei, în ce constă „evoluţia" acestui tezaur de artă care transfigurează, în vers şi melodie, viaţa poporului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

TITUS MOISESCU,

Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc, Bucureşti,
Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1996, 348 p.

În ultimele două decenii, aşa cum remarcă bizantinologul Titus Moisescu, autorul volumului mai sus enunţat, muzicologia şi bizantinologia românească au înregistrat importante realizări în ce priveşte studiul muzicii bizantine şi de tradiţie bizantină, numeroase lucrări (articole, studii, volume) semnate de muzicieni de prestigiu, fiind tipărite şi puse la îndemâna celor interesaţi. În seria acestor lucrări se înscrie şi volumul *Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc*, recent apărut sub semnătura lui Titus Moisescu, muzician profund, de aleasă profesionalitate, a cărui bogată şi susţinută activitate redacţională şi publicistică este unanim apreciată.

Volumul în speţă este structurat în trei secţiuni: a) Creaţia muzicală românească de tradiţie bizantină din secolele XV–XVI; b) Vechi codice muzicale bizantine în patrimoniul cultural românesc; c) Transcripta: Colecţie de cântări din creaţia compozitorilor români din secolele XV–XVI.

În prima secţiune, paginile 8–117, autorul ne prezintă, pe parcursul a opt studii, renumita Şcoală muzicală de la Putna, cu maximă înflorire în secolul al XVI-lea, evidenţiind rolul uriaş pe care aceasta, prin personalităţile muzicale care au ilustrat-o, l-a avut la vremea respectivă şi după aceea, în spaţiul cultural românesc. În mod deosebit, autorul se opreşte asupra principalului personaj care dă strălucire acestei şcoli, Evstatie Protopsaltul Putnei, dascăl de psaltichie, copist-caligraf şi compozitor renumit, pe care-l prezintă, deplin documentat, în toate ipostazele activităţii sale. La Putna, Evstatie Protopsaltul îndeplineşte calitatea de domesticos (dirijor), conducător al corului monahal de muzică bizantină, în 1504 participând cu corul mănăstirii la ceremonialul înmormântării lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, domnul Moldovei. Aici, la Putna, Evstatie Protopsaltul dă contur operei sale creatoare concretizată în cele 186 de cântări psaltice cunoscute, între acestea 100 cu text grecesc şi 86 cu text slavon, descifrate din semiografia cucuzeliană şi transcrise în cea chrisantică de Titus Moisescu, cântări identificate în cele 11 manuscrise putnene existente în ţară şi în străinătate. În chilia sa de la Putna, Evstatie Protopsaltul caligrafiază cele două manuscrise muzicale ce-i aparţin, scrise în anii 1511 şi 1515, manuscrise ce se păstrează în Biblioteca Muzeului Istoric de Stat din Moscova, cotele 350, fondul Sciukin, şi 1102, colecţia sinodală, în care se găsesc notate majoritatea cântărilor pe care le-a compus. Dacă la aceste preocupări adăugăm funcţia sa principală în mănăstire, aceea de protopsalt (cântăreţ de strană), pe cea de dascăl de psaltichie (conducător al Şcolii de musichie), precum şi preocupările sale în domeniul literar (inventator a două scrieri cifrate), avem imaginea completă a personalităţii ilustrului muzician de la Putna.

Cum era firesc, Titus Moisescu se opreşte cu prioritate în studiile sale referitoare la Evstatie protopsaltul asupra laturii creatoare, componistice, a acestuia, analiza operei sale fiind făcută metodic, în profunzime, cu lux de amănunte, nescăpându-i nimic din elementele ce o caracterizează. În felul acesta, Titus Moisescu determină dimensiuninea creaţiei lui Evstatie, autenticitatea lucrărilor sale (unele fiind nesemnate), ţinând seamă de caracteristicile stilistice specifice compozitorului (cantilenă, ambitus, mişcare, formule ritmico-melodice, cadenţe etc.).

Două studii din cele opt ale primei secţiuni a lucrării sunt atribuite de către autor, bizantinologul Titus Moisescu, celorlalţi doi compozitori psalţi ce fac parte din Şcoala muzicală de la Putna: Dometian Vlahu şi Theodosie Zotica.

Dometian Vlahu, român de origine, şi-a desfăşurat activitatea monahală în afara graniţelor ţării, probabil la Muntele Athos sau într-un alt centru mănăstiresc, la Thesalonic sau la Athena. Din creaţia sa ne este cunoscută o singură cântare, Ποτήριον δωτηρίον (Paharul mântuirii), ehul IV plagal,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

notată în patru manuscrise putnene: Ms. I–26 din Biblioteca Centrală Universitară din Iaşi, Ms. sl. 283 din Biblioteca Academiei Române din Bucureşti, Ms. 1886 din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna – Suceava şi Ms. 816 din Biblioteca Muzeului de Arheologie şi Istorie Bisericească din Sofia. Stilul lucrării respective, asemănător celorlalte creaţii ale compozitorilor putneni, îndreptăţesc pe Titus Moisescu să încadreze pe Dometian Vlahu, Şcolii muzicale de la Putna, creaţia acestuia circulând în secolul al XVI-lea în Moldova, preluată de copişti în patru din cele 11 manuscrise aparţinând acestei şcoli.

Theodosie Zotica, compozitor psalt, este al treilea muzician cunoscut în această ipostază ca aparţinând Şcolii muzicale de la Putna. Este autor a trei cântări bisericeşti incluse în două din manuscrisele putnene. Acestea sunt: Οἱ τὰ χερουβὶμ (Carii pre Heruvimi), ehul II plagal (BAR, Ms. sl. 283, f. 69–72 şi Ms. sl. 12, f. 25–28 din Bibl. Univ. din Leipzig), Αἰνεῖτε τὸν Κύριον (Lăudaţi pe Domnul), ehul I (Ms. sl. 12, f. 7ᵛ–9ᵛ din Bibl. Univ. din Leipzig) şi Văzbrannoi Voevodia (Apărătoare Doamnă), ehul IV pagal, cu text în vechea slavonă bisericească (Ms. sl. 12, f. 93ᵛ–94ᵛ) din aceeaşi bibliotecă din Leipzig.

Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu şi Theodosie Zotica sunt astfel singurii muzicieni psalţi români identificaţi în manuscrisele secolului al XVI-lea ca făcând parte din renumita Şcoală muzicală de la Putna. Acestora li se adaugă Macarie Monahul, psalt în Mănăstirea Dobrovăţ, şi Antonie Ieromonahul, „primul psalt în Mănăstirea Putna", copişti-caligrafi, alcătuitori în anii 1527 şi, respectiv, 1545, a două codice putnene, primul cunoscut ca *Manuscris de la Dobrovăţ*, păstrat în Bibl. Mănăst. Leimonos din insula Lesbos-Grecia (cota: 258), al doilea, scris la Putna, păstrat la Bibl. Centr. Univ. „Mihai Eminescu" din Iaşi (cota: ms. gr. I. 26).

În a doua secţiune a volumului său (p. 119–290), bizantinologul Titus Moisescu prezintă trei codice putnene (Ms. 1102 din Biblioteca Muzeului Istoric de Stat din Moscova, colecţia sinodală, Ms. 816 din Biblioteca Muzeului de Arheologie şi Istorie Bisericească din Sofia şi Ms. sl. 283 din Biblioteca Academiei din Bucureşti), pe care le analizează minuţios, sub toate aspectele: codicologic, lingvistic şi muzical, pentru ca, în finalul secţiunii, să ni se prezinte, cu detaliile de rigoare, *Evangheliarul de la Iaşi* (Ms. 7030 din Biblioteca Muzeului Literaturii din Iaşi) şi *Pericopa Evanghelică* din Biblioteca Naţională din Bucureşti (cota Ms. gr. 28529), ambele caligrafiate în notaţie ecfonetică.

Fără a intra în detalii, lucru imposibil în spaţiul unei recenzii, reţinem totuşi modul înalt competent în care Titus Moisescu abordează perioadele de început, cele mai dificile şi mai puţin cunoscute, ale muzicii paltice, de tradiţie bizantină, din ţara noastră.

Relaţiile deosebit de interesante ne oferă Titus Moisescu atunci când prezintă Manuscrisul 816 păstrat în Biblioteca Muzeului de Istorie şi Arheologie Bisericească din Sofia. Prin conţinutul liturgic, prin repertoriul abordat, prin compozitorii incluşi aici, prin stilul lucrărilor cuprinse în Manuscris, folosind metoda analitică, prin comparaţie, Titus Moisescu demonstrează apartenenţa acestuia la Şcoala Muzicală de la Putna (secolele al XV-lea– al XVI-lea), răsturnând opinia bizantinologilor bulgari R. Palikarova Verdeil, Ştefan Lazarov, Stoian Petrov şi Christo Kotov, care, utilizând argumente false, tendenţioase, după care Manuscrisul 816 ar fi de origine bulgară, au forţat prin scris, şi oral, la diverse congrese de bizantinologie, impunerea în plan internaţional al punctului lor de vedere.

Deosebit de interesante sunt, de asemenea, consideraţiile bizantinologului Titus Moisescu privind scrierea ecfonetică, aşa cum reiese din studiile referitoare la cele două manuscrise *(Evangheliarul* de la Iaşi şi *Pericopa Evanghelică* din Biblioteca Naţională din Bucureşti), problema notaţiei ecfonetice suscitând interesul multora dintre marii bizantinologi cunoscuţi: Amedée Gastoué, Carsten Hoëg, Egon Wellesz, Jacques Thibaud, Grigore Panţiru ş.a.

În ultima parte a lucrării – secţiunea a treia –, Titus Moisescu prezintă 24 de cântări psaltice din creaţia compozitorilor Evstatie Protopsaltul (20), Dometian Vlahu (1) şi Theodosie Zotica (3), cântări extrase din manuscrisele de la Putna, în dorinţa „de a face cunoscută creaţia medievală românească, cu tot ineditul şi complexitatea ei şi cu toate particularităţile de structură şi de conţinut care o caracterizează". Un procedeu binevenit, după care, având în faţă partitura, ne putem face o percepţie mai clară, mai concretă, asupra muzicii noastre bisericeşti într-un moment al evoluţiei sale mai puţin cercetat şi tot atât de puţin cunoscut.

Ne facem o datorie de suflet şi de recunoştinţă mulţumind domnului Titus Moisescu, distins etnomuzicolog şi bizantinolog, pentru această excepţională carte oferită într-un moment festiv al vieţii sale, împlinirea la 12 noiembrie 1997, după o susţinută şi rodnică activitate redacţională şi publicistică, a frumoasei vârste de 75 de ani. Convins că sunt în asentimentul celor care, într-un fel sau altul, ne-am dedicat slujirii muzicii psaltice bizantine şi de tradiţie bizantină, care profesional, am beneficiat de amabilitatea şi generozitatea proprii domnului Titus Moisescu, îi fac urarea, de deplină sănătate, ca să ne bucurăm împreună, de fiecare apariţie a interesantelor şi valoroaselor sale lucrări.

GHEORGHE C. IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION VARTIC,

Ibsen şi „teatrul invizibil", Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1995, 286 p.

Structurată pe patru capitole – *Ibsen, contemporanul nostru; Glose despre teatrul analitic sau „teatrul invizibil"; Teatrul şi „mişcarea recunoaşterii"; Astă seară, Ibsen...* –, cartea lui Ion Vartic propune o nouă abordare a dramelor ibseniene din perspectiva unui concept despre teatru mai puţin folosit la noi şi anume, *teatrul analitic*. Reconsiderând raporturile în care se află eroul dramatic cu trecutul şi viitorul său, Ibsen impune un nou tip de piesă, *piesa analitică*, în a cărei derulare efectele se dezvăluie înaintea cauzelor, spre deosebire de *piesa sintetică*, unde desfăşurarea e liniară, de la cauze la efecte.

Cel care a atras pentru prima dată atenţia asupra acestui fel de piesă a fost Schiller. Referindu-se la *Oedip rege*, Schiller observă că acţiunea propriu-zisă s-a consumat, de fapt, înainte de începerea piesei şi că, deci, tragedia lui Sofocle constituie numai o *analiză tragică*, descoperire care va avea efecte nebănuite în exegeza şi practica teatrului. La rândul său, Goethe, analizând piesa lui Kleist, *Ulciorul sfărâmat*, redefineşte teatrul analitic numindu-l *teatru invizibil*, deoarece dramaturgul dezvăluie treptat o acţiune petrecută în trecut sub forma statică a unui proces.

Lucrarea de faţă acordă un spaţiu larg definirii acestui nou tip de dramă, care a determinat aproape tot teatrul ulterior. Este pusă sub semnul întrebării chiar definiţia clasică a dramei ca acţiune. În teatrul analitic, termenul de „dramă" are un înţeles epic, aşa cum observaseră deja Strindberg şi Thomas Mann, putând fi echivalat numai cu „întâmplare". Aceasta din urmă are putere de *sentinţă* inexorabilă, aşa încât piesa nu face decât să dezvolte analitic ceea ce este dat de la început. În concluzie, în teatrul analitic, pe scenă stăpâneşte numai ceea ce constituie *motivarea* unor evenimente anterioare, *analiza*, într-un cuvânt, *expunerea*. Motivarea este urmată de două momente majore – *decizia şi judecata* – faze concluzive ce conservă însăşi esenţa dramaticului.

După cum observă Georg Lukács, drama circumscrie clipa hotărârii, act spiritual cu implicaţii decisive asupra unui destin individual ori colectiv. De aici, implicit, apare un al doilea complex de fapte ce se poate rezuma în sintagma „cuiva i se cere socoteală pentru ceva". Dar într-o piesă în care „cuiva i se cere socoteală", în care cineva este interpelat, acuzat şi judecat, privirea se întoarce, inevitabil, către trecut, iar „acţiunea" devine numai „dialog", adică analiză a consecinţelor şi motivare a unor fapte anterioare. Fiind vorba de o autoacuzare sau de un proces confesiv, Rudolf Lehmann a denumit, de altfel, piesa analitică drept dramă a destăinuirii sau a demascării, opunându-o dramei simple, adică evolutive.

Corectând definiţia propusă de Strindberg şi Thomas Mann, autorul prezentului studiu consideră că „«dramă» nu înseamnă «întâmplare», ci «întâmplatul», a cărui analiză şi judecată devine *acţiune pe de-a-ntregul prezentă* în care recunoaşte «dramaticul» ca pură lume spirituală" (p. 53). Preluând definiţia heideggeriană a omului ca „proiect", Ion Vartic subliniază că orice evoluţie, orice stare de „proiect" este, la ibsenieni, în legătură cu trecutul, şi nu atât cu acesta, cât cu sensul lui. Din acest nou stadiu în care se află, omul priveşte înapoi, descoperind semnificaţia adevărată, adeseori neaşteptată, a trecutului său. Ca o consecinţă directă, eroii ibsenieni trăiesc într-o contradicţie tragică, între un trecut pe care îl acuză şi unul care îi acuză, anulând viitorul plănuit de primul trecut.

Un alt aspect important al studiului îl constituie situarea lui Ibsen ca autor de drame analitice în contextul teatrului universal. Marii exegeţi de odinioară ai operei ibseniene (Brandes, Jaeger, Reich, Woerner, Monty Jacobs etc.) îl priveau pe Ibsen ca punct terminus în relaţie cu ascendenţa sa: tragedia greacă, în special Sofocle, apoi Shakespeare, Schiller, Hebbel, Kleist etc. Pentru noua exegeză (de la Peter Szondi la R. Williams), Ibsen devine punctul de pornire al teatrului modern şi este urmărit în relaţie cu descendenţii săi. În forma analitică de teatru se înscriu mai multe direcţii ale dramei europene. Ion Vartic extrapolează această direcţie critică, corelându-l pe Ibsen nu numai cu dramaturgia post-ibseniană, ci şi, în mare măsură, cu teatrul existenţialist, cu Albert Camus şi *Neînţelegerea*, dar mai ales cu Sartre care a scris câteva drame analitice indiscutabile: *Muştele, Cu uşile închise, Sechestraţii din Altona*, de asemenea cu teatrul epic brechtian şi cu teatrul absurdului. Teatrul deriziunii (Ionescu, Beckett, Genet, Pinter etc.) constituie punctul terminal al evoluţiei dramei analitice, antipersonajele fiind predeterminate de un trecut aproape complet indeterminabil.

Această analiză conduce în final la o redefinire a speciilor genului dramatic (tragedia, comedia, drama) din perspectiva hegelienei „mişcări a recunoaşterii". Aplicând la estetica teatrului acest concept filosofic,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se poate spune că teatrul se naşte în clipa când apariţia unei persoane/conştiinţe în faţa alteia presupune o iminentă confruntare, deoarece este vorba despre acţiunea simultană a două conştiinţe ce se înfruntă, dornice de a fi confirmate şi recunoscute, pentru a obţine fiecare pentru sine dovada că ea însăşi există nu numai într-un fel izolat, subiectiv, ci şi într-altul obiectiv. Fiecare din cele două conştiinţe are de făcut trei acţiuni: să se oglindească, să fie oglindită şi să o oglindească pe cealaltă. Pentru că fiecare individ acceptă de bunăvoie doar să se oglindească în celălalt şi să fie oglindit de acesta, dar refuză să îl oglindească la rândul său pe individul pe care îl întrebuinţează ca oglindă, mişcarea recunoaşterii devine o adevărată peripeţie dramatică. Deznodământul este fie recunoaşterea reciprocă, fie recunoaşterea unilaterală (relaţia stăpân-slugă), fie abandonarea de către cel victorios a celui învins, ca şi cum acesta ar fi un lucru.

Conform esteticii hegeliene, în tragedie se reflectă existenţa pură a contractelor în calitate de contrare absolutizate. În tragedie există două feţe care se exclud reciproc, excluzând, deci, şi oglindirea presupusă de mişcarea recunoaşterii. Eroii tragici sunt forţa ce nici nu se recunosc una în alta, nici nu reuşesc să-şi smulgă una celeilalte recunoaşterea. Nerecunoaşterea absolută dă naştere tragicului, deoarece fiecare dintre conştiinţe urmăreşte, fără ezitare, suprimarea celeilalte.

La fel ca tragedia, şi comedia configurează confruntarea dintre două forţe, şi aici este vorba despre indivizi care nu realizează integral mişcarea recunoaşterii, diferenţa este că suprimării tragice îi corespunde concilierea comică. Comedia debutează, de obicei, printr-o recunoaştere simultană şi se încheie tot printr-o recunoaştere formală, în care accentul cade pe o singură relaţie: aceea dintre stăpân şi slugă.

Numai drama exprimă nevoia reală şi gravă de recunoaştere. Individului tragic îi ajunge scopul său substanţial, iar individul comic este, spune Hegel, cufundat în beatitudinea subiectivităţii sale. Numai în dramă individul are nevoie de celălalt, pentru că nu-i mai ajunge stricta, solitara certitudine de sine. Drama reprezintă desfăşurarea şi analiza mişcării recunoaşterii, iar aceasta este chiar substanţa dramei. Din acest punct de vedere în dramaturgia secolului trecut şi, în special, în cea ibseniană, nu mai este important individul, ci relaţiile dintre indivizi. În noua dramă nu mai există nici monolog, nici tiradă, nici aparteu, ci doar dialog. De posibiliatea dialogului, observă Peter Szondi, depinde posibilitatea dramei. Atâta vreme cât celălalt tace, el este o absenţă, cu primul său cuvânt rostit, el devine o prezenţă, altceva decât acela căruia îi este destinat acest cuvânt.

Pornind de la observaţia lui Camil Petrescu că Hedda Gabler reprezintă o mostră exemplară de „teatru de relaţii", Ion Vartic analizează compunerea şi recompunerea cuplurilor, ca şi reţeaua complicată de relaţii între cupluri şi între membrii ce le formează, aşa cum sunt ele dezvăluite de evocarea şi scrutarea trecutului în salonul Heddei Gabler, unde toate personajele se întrunesc printr-un set de coincidenţe magice. În mod constant, drama ibseniană se identifică, de fapt, cu momentul culminant, exploziv, al crizei provocate de întâlnirea tensionată dintre doi indivizi.

Capitolul al patrulea al cărţii este consacrat cronologiei spectacolelor ibseniene din România, ordonate în funcţie de data premierelor româneşti absolute. Datele istorice sunt însoţite de numeroase referinţe din presa vremii care ilustrează receptarea lui Ibsen în România la momentul respectiv. „De ce (nu) se joacă Ibsen?" se întreabă autorul în finalul studiului său, referindu-se la direcţia teoretică şi practică de azi a regiei şi spectacolului. Un posibil răspuns este chiar cel dat de Ion Vartic: poate pentru că drama de tip ibsenian lasă impresia de operă finită, „completă", iar în acest moment regizorii nu par atraşi de astfel de drame total „încheiate", ce se constituie ele însele în spectacole intenţionale de sine stătătoare.

CORINA GUGU

SEMNAL TEATRAL

Bucureşti, An II, nr. 5–6, 1996, 116 p.

„Semnal teatral", revistă bimestrială de informaţie şi actualitate teatrală editată de editura Unitext a Uniunii Teatrale din România – UNITER –, este o apariţie nouă şi deosebit de interesantă în publicistica noastră culturală. Centrul de greutate al fiecărui număr îl constituie dezbaterea unui anumit aspect al vieţii teatrale româneşti. Astfel, numărul dublu 5–6, ultimul pe anul 1996, continuă discuţia despre scenografie începută în numărul anterior. În „ancheta" *Semnalului teatral* doi scenografi foarte cunoscuţi, Mihai Mădescu şi Doru Păcurar, răspund la întrebările redacţiei despre condiţia materială şi spirituală a propriei lor profesii/arte aşa cum e determinată aceasta de evoluţia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatrului românesc de azi. Tot în cadrul „anchetei" este prezentat un mic documentar despre scenografia românească realizat de istoricul teatral Ion Cazaban, cercetător la Institutul de Istoria Artei. Este vorba despre o semnalare a unor comentarii despre creaţia scenografică românească, o mică bibliografie comentată, utilă pentru situarea scenografiei româneşti în contextul evoluţiei expresiei teatrale. Tot probleme de scenografie, dar într-un cadru mai larg, sunt abordate şi în articolul Ancăi Rotescu, *se întorc pictorii.* Sunt punctate aici noile tendinţe din ultimul secol de viaţă teatrală, acordându-se o atenţie deosebită imaginii, mişcării scenice şi design-ului, ca elemente de modernitate în spectacolele româneşti din această perioadă.

Editorialul *Scriitorul pentru teatru* semnat de Marian Popescu pune o problemă acută a vieţii teatrale contemporane: este oare dramaturgul doar un scriitor obişnuit şi care sunt relaţiile ce se stabilesc între pilonii reprezentaţiei teatrale: actor – regizor – dramaturg? Un interviu pe această temă este acordat de tânărul scriitor Vlad Zografi, al cărui debut în dramaturgie cu volumul de teatru *Isabela, dragostea mea,* volum publicat în decembrie 1996 la editura Unitex a UNITER, este considerat unul foarte promiţător. În discuţia cu Marian Popescu, Zografi împărtăşeşte câteva dintre gândurile sale în legătură cu statutul dramaturgului.

Rubrica „Spectacol" include articolul Irinei Nechit: *Aceeaşi întrebare,* un punct de vedere despre cele două spectacole *Hamlet,* montate la Chişinău în 1996 la teatrul „Luceafărul" şi la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" de doi tineri regizori basarabeni deja consacraţi – Mihai Rusu şi Sandu Vasilache.

Un *semn* important al „Semnalului teatral" este articolul *Naţionalism şi cultură,* reluat din *Revista de filosofie* din 1936, articol scris de o personalitate de excepţie a culturii noastre, Alice Voinescu. Stabilind apropieri şi deosebiri între naţionalism şi umanitarism, autoarea scoate în evidenţă rolul cultural al naţiunii şi subliniază prejudecăţile care au creat antagonisme şi confuzie între cele două noţiuni. Deşi au fost scrise acum mai bine de 60 de ani, opiniile scriitoarei sunt de cea mai strictă actualitate.

La rubrica „Eseu" putem citi un amplu studiu despre Eugenio Barba scris de regizoarea şi cercetătoarea Liliana Alexandrescu (Amsterdam). Studiul, însoţit de note şi de o bibliografie selectivă, îşi propune să familiarizeze cititorul cu problemele teatrului antropologic şi să stabilească rolul lui Barba în dezvoltarea acestei direcţii a artei teatrale contemporane.

Semnalul teatral încearcă să ne readucă în atenţie şi unele însemnări vechi, mai puţin cunoscute, dar oricând actuale din domeniul teatrului. De aceea, în acest număr la rubrica „Document" este prezentat un text al lui Heinrich von Kleist aproape necunoscut la noi: *Despre teatrul de marionete,* text apărut în foileton în *Berliner Abendblatter* în decembrie 1810. În aceeaşi tendinţă de redescoperire şi regândire a trecutului mai mult sau mai puţin îndepărtate se înscriu şi articolele Irinei Coroiu, Irinei Andone şi Laurei Pavel, articole prin care ni se oferă noi posibilităţi de interpretare a dramaturgilor Teodor Mazilu, Mihai Eminescu şi Nicolae Breban.

Revista mai conţine relatarea tânărului regizor Atila Vizauer despre un interesant workshop în Olanda având ca temă teatrul cu obiecte, ca şi replicile de noutăţi publicistice şi editoriale româneşti şi străine: „Publicaţii teatrale" şi „Cartea".

În ultima sa rubrică, „Sinopsis", *Semnalul teatral* prezintă rezumate de piese româneşti şi străine, urmărind să realizeze astfel o punte între dramaturgie şi scenă şi să ofere texte interesante celor care doresc să înnoiască repertoriile teatrale.

După cum se poate observa, această revistă de *informaţie şi actualitate teatrală* apărută sub egida UNITER are un sumar bogat şi variat. O notă a redacţiei ne anunţă că revista va fi regândită, axându-i conţinutul pe un domeniu mai teoretic, urmând să devină o publicaţie de *cultură teatrală.* Primul număr, pe care-l aşteptăm cu interes, va fi un număr dublu despre expresionismul în teatru.

CORINA GUGU

ARTA

Chişinău, nr. 1, 1994, 156 pag.

„Arta", publicaţia Instutului de istorie şi Teoria Artei al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, este structurată pe cinci secţiuni: studii, comunicări, debuturi, viaţa artistică şi portrete, cuprinzând informaţii din domeniul teatrului, muzicii şi cinematografiei.

Numărul 1 pe 1994 al revistei se deschide cu studiul Anei-Maria Plămădeală, *Unele caracteristici semantico-estetice ale spiritualităţii româneşti.* Pornind de la cercetările filosofilor români Lucian Blaga, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu şi Romulus Vulcănescu, autoarea scoate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în evidență arhetipurile viziunii mitologice a românilor despre univers. Printr-o interpretare originală a paradigmei viață-artă, real-fantastic, etic-estetic, epic-liric se ajunge la o descifrare genetică a surselor de la care se inspiră un anumit tip de narațiune, de conflict, de erou.

O caracterizare a etapelor de evoluție a muzicii simfonice a compozitorilor de la Chișinău în contextul artei muzicale a Europei de sud-est ni se oferă în studiul lui Vladimir Axionov, *Evoluția muzicii simfonice basarabene: unele generalizări.*

Teatrul și dramaturgia națională din Republica Moldova în perioada anilor 1920–1970 (probleme privind valorificarea și dezvoltarea tradițiilor artistice naționale) de Leonid Cemortan (totodată și redactorul responsabil al acestui număr al revistei) este consacrat istoriei teatrului moldovenesc apărut pe la mijlocul anilor 20 ai secolului nostru în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească.

Dumitru Olărescu studiază în *Motive tematice și fond ideatic în filmele de nonficțiune ale regizorului Vlad Ioviță* modul în care cineastul, conștient că arta profundă nu poate exista fără întoarcerea la originile primordiale, la legăturile ancestrale ale unei națiuni, fără misterele mitologiei și filosofiei, propune o tematică autentică izvorâtă din adevăratul spirit și mod de a fi al basarabenilor în filmele *Fântâna, De sărbători, Dansuri de toamnă* și în poemul cinematografic *Piatră, piatră.*

În *Raporturile muzicii sacre de tradiție bizantină cu folclorul românesc,* Violina Galaicu analizează legăturile istorice dintre aceste două ramuri ale tradiției muzicale românești și corelațiile latente dintre ele. Studiul lui Eugen Rusnac, *Teatrul românesc în Basarabia secolului al XIX-lea* subliniază încă o dată că în Basarabia secolului trecut spiritualitatea românească a supraviețuit, în ciuda tuturor oprimărilor, și și-a manifestat caracterul național și prin teatru. Ion Păcuraru dedică un studiu lui Ștefan Neaga, unul dintre cei doi compozitori basarabeni care au fost apreciați în perioada interbelică la concursul de compoziție „George Enescu", cercetând *Reperele arhitectonice și modale în Sonata pentru vioară și pian în si minor* a acestuia. Victoria Fedorencu se oprește asupra piesei istorice naționale a secolului al XIX-lea, analizând-o din punctul de vedere al problemei spațiu-timp. Acest articol este o încercare de a folosi câteva metode noi ale analizei dramatice pentru a examina elementul de bază al structurii dramatice – categoria spațiu-timp – în trei piese istorice *(Petru Rareș* de G. Asachi, *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu și *Despot-Vodă* de V. Alecsandri). Victor Andon face un scurt bilanț al activității de creație a studioului Telefilm-Chișinău în cei peste 35 de ani de existență în *Telefilmul epocii stagnării: realizări și pierderi.* Secțiunea „Studii" se încheie cu un articol ce pune o problemă de mare actualitate: teatrul și spectatorul – *Spectatorul de teatru din Moldova: repere sociologice* de Pavel Rotaru. Prezentând diferite aspecte și puncte de vedere despre acest subiect, autorul acordă o mare importanță particularităților etno-psihologice ale receptării.

Cele două comunicări din acest număr al revistei se situează în același domeniu: muzica. E vorba de articolul Alinei Pereteatco, *O creație de E. Coca recent descoperită* și de cel al Elenei Nagacevschi, *Creația corală a lui Gavril Musicescu.*

În rubrica „debuturi" semnalăm articolul Iuliei Cibotaru, *Primele spectacole ale teatrului liric din Chișinău și Iași,* în care se prezintă apariția teatrului liric în Moldova în secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, examinându-se spectacolele muzicale clasice ale compozitorilor basarabeni și străini montate la Iași și Chișinău. La aceeași secțiune încă patru articole. Maria Plătică analizează *Chiriița lui Vasile Alecsandri și interpretarea acestui rol pe scena basarabeană. Criza transnistreană și mass-media* de Ludmila Țurcanu, revelă cauzele crizei de informație înainte de conflictul militar, câteva implicații psihologice de care jurnaliștii nu au ținut cont. Tatiana Vlas în *Compania de stat „Teleradio – Moldova": tendințe noi* se referă la noutățile tehnice ce pot fi întâlnite în emisiunile jurnalistice analitice ala televiziunii moldovenești.

„Viața artistică" cuprinde articolul lui Ion Păcuraru, *Zilele muzicii noi* (despre cea de-a treia ediție a Festivalului internațional al muzicii noi, care a avut loc la Chișinău între 3–11 aprilie 1993), *Relatări pe marginea Festivalului republican al creației coregrafice a copiilor* de Elfrida Coroliov, și articolul *Trei coafuri pentru „Cântăreața cheală",* în care Victoria Fedorenco analizează programul Festivalului Internațional de Teatru organizat de actorii teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău între 25–31 mai 1994.

Revista se încheie cu un portret al actorului de teatru și film Mihai Volontir. În *Fenomenul Volontir: ipostază cinematografică,* Ana-Maria Plămădeală trece în revistă rolurile mai importante interpretate de acest actor în filmele *Țiganul, Se caută un paznic, Această clipă, Podurile, Acest dulce cuvânt – libertatea.*

CORINA GUGU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IN MEMORIAM FLORIAN POTRA (1925–1997)

Nu credeam că voi ajunge vreodată să vorbesc la timpul trecut despre Florian Potra, într-atât de „prezent" îl percepeam cu toţii, prieteni sau colaboratori, într-atât de „viu", de plin de proiecte ambiţioase se dovedise dintotdeauna, până în ultima clipă. Am avut privilegiul de a-l fi cunoscut, acum mai bine de trei decenii, la începutul carierei sale didactice din Academia de Teatru şi Film (pe atunci, I.A.T.C. „I. L. Caragiale"), când ni se înfăţişează nouă, respectiv primei serii de studenţi teatrologi şi filmologi, din cele aproape treizeci pe care le-a păstorit, drept un profesor pe cât de exigent la catedră, pe atât de dispus la substanţiale comuniuni spirituale în afara ei.

Umanist prin formaţie, dar, mai cu seamă, prin vocaţie, Florian Potra a ajuns la cinema după temeinice studii de filologie, demarate în România şi desăvârşite în a doua sa patrie, cea de suflet, Italia. Cursurile de literatură modernă şi contemporană ale marelui poet Giuseppe Ungaretti, audiate la Universitatea din Roma, ca şi prelegerile altor dascăli iluştri ai Cetăţii eterne din perioada imediat postbelică, precum Sapegno, Schiaffini şi Monteverdi, îi vor fi marcat decisiv evoluţia ulterioară. Reîntors în România îşi afirmă plenar talentul de critic teatral şi traducător de italiană, transpunând de-a lungul anilor în româneşte romane şi nuvele, piese de teatru şi scenarii de film, poezii şi eseuri, semnate de Vasco Pratolini, Giorgio Bassani, Aldo Nicolai, Italo Svevo, Ezio Taddei etc., etc.

În 1965, va apărea în tălmăcirea sa, la Editura Meridiane, o carte fundamentală de teorie a cinematografului, *Storia delle teoriche del film (Cinematografia ca artă)* de Guido Aristarco, lucrare foarte proaspătă în acea vreme. Era un moment deosebit de important pentru istoria încă nescrisă a filmului autohton, iar pentru autorul versiunii româneşti un punct decisiv al carierei. De acum încolo, balanţa preferinţelor profesionale se va înclina categoric în favoarea artei a şaptea, Florian Potra manifestându-se cu precădere, până la sfârşitul vieţii, ca profesor, critic şi teoretician de film.

Îndeosebi în această din urmă calitate, contribuţiile sale rămân esenţiale. Deşi practic nimic din ceea ce înseamna ecran naţional nu i-a rămas străin (a fost la un moment dat, chiar şi actor, conturând un personaj întru totul ataşant, în *Noiembrie, ultimul bal* al lui Dan Piţa), deşi sintezele de istoria cinematografului întocmite de el (îndeosebi cele privind evoluţia comediei autohtone) se dovedeau absolut remarcabile prin rigoare ştiinţifică, deşi cronicile sale „la zi" erau de fiecare dată marcate de o inconfundabilă şi foarte agreabilă tuşă personală, Florian Potra a rămas cu precădere în conştiinţa celor ce l-au cunoscut şi apreciat, drept un teoretician de film prin excelenţă.

Cu un instinct sigur al valorilor, el a susţinut neobosit, atât prin cărţi* şi ample studii de specialitate**, cât şi prin sute de articole de o mai redusă anvergură, publicate curent în ziare şi reviste, necesitatea stringentă

* *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.

O voce din off. Teme cinematografice, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973.

Voci şi vocaţii cinematografice. Naţional şi universal în arta filmului, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975.

Profesiune: filmul. Incursiune în timpul şi spaţiul cinematografului românesc, Bucureşti, Editura Meridiane 1979.

Aurul filmului. Opere evocând trecutul, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984.

Aurul filmului XX. Opere evocând prezentul, Bucureşti, Editura Meridiane, 1987.

** Publicate, în marea lor majoritate, în „Studii şi cercetări de istoria artei" şi în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", seria Teatru, Muzică, Cinematografie:

L'âme nationale et le cinéma roumain, RRHA, XI/1974, p. 77–85;

„Capriccio" après huit décennies du cinéma, RRHA, XIII/1976, p. 127–129;

Jean Georgescu, RRHA, XV/1978, p. 99–103;

Lévolution de la comédie à lépoque ancienne du cinéma roumain, RRHA, XVI/1979, p. 107–119;

Pentru o „aesthetica in motu" a filmului contemporan, SCIA, TMC, XXVIII/1981, p. 27–34;

Probleme de receptare estetică a spectacolului cinematografic, SCIA, TMC, XXIX/1982, p. 66–74;

Evocarea trecutului în filmul românesc, SCIA, TMC, XXXI/1984, p. 28–35;

Spaţiul cinematografic, SCIA, TMC, XXXII/1985, p. 84–89;

Analiza provizorie a producţiei cinematografice din ultimul deceniu (1976–1985), SCIA, TMC, XXXIII/1986, p. 46–57;

Analyse provisoire de la production cinématographique de la décenie, RRHA, XXIII/1986, p. 39–52;

La poêtique personelle du critique, RRHA, XXIV/1987, p. 67–78;

Reţetele lui Petri: „scenarii şi procese concurente", SCIA, TMC, XXXIV/1987, p. 58–63;

Qualité du public-qualité du film, RRHA, XXV/1988, p. 39–51;

Pledoarie pentru „filmul de autor", SCIA, TMC, XXXV/1988, p. 35–45;

Essai sur le film „Le lumière pâle de la douleur de Iulian Mihu", RRHA, XXVII/1990, p. 57–67;

Le sort cinématographique de Mozart (Entre Mozart et Amadeus), RRHA, XXVIII/1991, p. 17–25;

Un filmologue et „Une nuit orageuse", RRHA, XXX/1993, p. 67–70;

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE. T. 44, p. 105–106, BUCUREŞTI, 1997

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a „găsirii unor măsuri axiologice capabile să salte filmul pe cotele artei autentice şi ale gândirii despre artă". Înserarea cinematografului în general (şi a filmului românesc, în special) în cultură, renunţarea la statutul de rudă săracă acordat încă uneori filmului, i se părea o necesitate vitală, pentru care era gata să se „bată" oricând.

Pledoariile sale, făcute de pe poziţiile de onorantă consecvenţă ale unui om de stânga, ce nu şi-a schimbat nicicând convingerile în funcţie de conjuncturi, ce nu s-a dezis vreodată de ideile lui Antonio Gramsci, atât de vehiculate în propriile-i scrieri, erau, în primul rând, cele ale unui cunoscător profund al operelor marilor maeştri ai cinematografului european. Opusurile unor Antonioni, Bunuel, Visconti, Tarkovski, De Sica, Pasolini, Bergman, Fassbinder, Jancsó dar, mai cu seamă, ale celui mai preţuit dintre preţuiţi, Federico Fellini, constituiau de fiecare dată pentru Florian Potra obiectul unor irepresibile desfătări analitice.

Iar atunci când descoperea într-o peliculă autohtonă acele carate estetice rare, care ar fi putut-o alătura întrucâtva de adevăratele modele, filmologul nu pregeta să le scoată în evidenţă, să le supraevalueze chiar uneori, întru susţinerea neabătutei cauze a apropierii cinematografului nostru de „cotele artei autentice". Educarea permanentă a spectatorului de film şi de televiziune, în scopul desprinderii acestuia din plasa producţiilor comerciale, narcotizante şi epidermice, legăturile tradiţionale existente între literatură şi film, raporturile complicate dintre specificul naţional şi cel universal, în contextul artei a şaptea, reprezintă doar câteva din temele „fierbinţi", abordate cu stăruinţă şi intransigenţă de Florian Potra.

De aceea, fie că era vorba despre foştii şi actualii săi studenţi şi doctoranzi, de prietenii de o viaţă, de aci şi de aiurea, de colaboratori sau de membri obişnuiţi ai breaslei cineaştilor, pentru toţi, cuvântul său, indiferent unde acesta era exprimat, la catedră, în presă, în jurii interne şi internaţionale ori în simple întâlniri colocviale, echivala cu o adevărată instanţă, iar cel ce-l rostea, cu un judecător sever şi de temut.

Odată cu Florian Potra dispare şi ultimul reprezentant al unei „triade de aur" a filmologiei naţionale. Primii trecuţi în lumea umbrelor, Ion Cantacuzino şi D. I. Suchianu ne-au lăsat realizări consistente în planul istoriografiei şi, respectiv, al criticii de film. Departe de a-şi fi interzis sieşi accesul în aceste domenii, ba chiar dimpotrivă, Florian Potra a încercat să fie îndeosebi – cred că sintagma i-ar fi plăcut – un „sistematizator" sau, altfel spus, un profesionist „total" al scrisului despre cinema.

Fără el, firava comunitate a filmologilor români rămâne foarte săracă.

OLTEEA VASILESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS - BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE FILOSOFIE
REVISTA ISTORICĂ
STUDII ŞI MATERIALE DE ISTORIE MEDIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES, Mentalités-Civilisations
THRACO-DACICA
DACIA - REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE - NOUVELLE SÉRIE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE
MATERIALE ŞI CERCETĂRI ARHEOLOGICE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE NUMISMATICĂ
BULETINUL SOCIETĂŢII NUMISMATICE ROMÂNE
ARHEOLOGIA MOLDOVEI
ARHIVA GENEALOGICĂ
ARHIVELE OLTENIEI
EPHEMERIS NAPOCENSIS
ARS TRANSSILVANIAE
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE, CLUJ-NAPOCA
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE „A. D. XENOPOL", IAŞI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistelor, apelaţi la serviciile de abonamente prin oficiile poştale şi factorii poştali la:
EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie, nr. 13, sector 5, P.O. Box 5-42, Bucureşti, RO - 76117, Tel. 401-4119008, Tel/Fax. 401-410 3983; 401-410 3448, RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sect 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România. ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos Olteniţei 35-37, Sect. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România.

La Revue „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru-Muzică-Cinematografie paraît un fois par an.
Toute commande de l'étranger pour les revues et les livres sera adressé à:
EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie, nr. 13, sector 5, P.O. Box 5-42, Bucureşti, RO - 76117, Tel. 401-4119008, Tel/Fax. 401-410 3983; 401-410 3448, RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sect 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România. ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos Olteniţei 35-37, Sect. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România.

Manuscrisele, cărţile, revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU". Redacţia: Calea Victoriei 196, Bucureşti, R-71104, C.P. 22-129, sectorul 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0039 – 3991

Lei 7 000

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro